نقوش



الهيئة العامة
لقصور الثقافة

المفردات التشكيلية
رموز ودلالات

قراءة د. شاكر عبد الحميد

6

www.books4all.net
منتدى سور الأزبكية

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET
https://www.facebook.com/books4all.net





المفردات التشكيلية

دلالات ورمـــوز

قـــراءة

د. شاكر عبد الحميد





الهيئة العامة
لقصور الثقافة

العــدد السادس

فبرايـــر 1997

المفردات التشكيلية

دلالات ورموز

الرمز فى اللغة يعنى الإيماء والإشارة والعلامة. وترامز القوم أى أومأوا وأشاروا خفية بالعينين أو الشفتين أو الحاجبين أو أى جزء من الجسم أو أى شكل من أشكال التعبير اللفظية وغير اللفظية. والرموز عند يونج نواتج طبيعية وعضوية كالأحلام، والأحلام والرموز تحدث بعفوية ولا تبتدع بشكل مصطنع، والأحلام عنده هى المدخل الرئيسى لكل معرفتنا عن الرمزية، والرمز أهم من الإشارة عند يونج، وذلك لأن الإشارة - كما يرى - دائما أقل من المفهوم الذى تمثله، بينما الرمز دائما أكثر من معناه الواضح والمباشر.

يتمكن العقل البشرى من خلال الرموز من إضفاء المعنى ومن استخلاص المعنى



عصمت داوستاشى

أيضا، على المعلومات المتناثرة، والموضوعات المبعثرة، والأشياء المتباعدة، ولذلك فإن الرموز هي وسائل للفهم ولإحداث العلاقات بين ما هو موجود داخل الإنسان، وما هو موجود خارجه، بين العالم الطبيعي والعالم الإنساني، بين العالم المحدود والعالم اللا محدود، بين الكون الصغير والكون الكبير، الكون الكبير في رأينا هو الإنسان لأنه هو ذاته صانع الرموز ومطلق الرموز، ومانح الرموز لكل ما هو موجود بداخله، وتاريخ الرمزية يكاد يكون ـ بشكل عام ـ هو تاريخ الإبداع الإنساني في كافة المجالات.

توسع الرموز مجالات الخبرة المحدودة للإنسان، وتوسع الحدود التي يمكن للحواس أن تتحرك فيها وتفتح بوابات هائلة أمام الخيال كي يتجول بحرية ويتحرك بانطلاق، كما أنها ـ الرموز ـ تقدم لنا دوما الجديد والمفيد والممتع والمتحدي والذي يستثير فينا دوما حب الاستطلاع والفضول المعرفي والرغبة في الاكتشاف والاستكشاف والاستطلاع، ولذلك فهي تغير الإنسان وتنقله من حالة أقل إلى حالة أعلى وأعمق وأوسع وأرحب، إنها تصله بالكل، بالجوهر، بالوحدة، بالديمومة، باللحظات الحقيقية والاستبصارات الحقيقية الكامنة وراء هذه الفوضى الظاهرية.

عرف بعض المفكرين الرمزية بأنها فن التفكير من خلال الصور، وقال البعض الآخر ـ يونج مثلا ـ بأن الصورة تصبح رمزية عندما يكون معناها كامنا خلف السطح، وخلف الظاهر، وموجودا بعيدا عن المتناول المباشر للعقل.

الرمز عند «أمبرتو إيكو» هو «أي شيء يقف بديلا لشيء آخر» وعند سوزان لانجر ليس هو العلامة، فالحيوانات في رأيها تستخدم العلامات، كأن تنبح

بالأصوات على الأبواب كى يُسمح لها بالدخول، وهناك هديل الحمام وعواء الذئب، وزئير الأسد، كلها علامات لكنها ليست رموزا. كذلك يستخدم البشر العلامات الحمراء والخضراء والصفراء للمرور، ويستخدمون صوت الجرس، والتليفون، ويراقبون السماء لمعرفة أحوال الطقس وإمكانات المطر والعواصف والتعب والرضا والصحة والمرض فى وجوه الآخرين، وكل هذه علامات، والعلامة فى رأيها هى «ذكاء حيوانى مستخدم عند مستوى حيوانى أو إنسانى» وهى ذات مرجعية محددة حتى لو كانت تشير إلى زمن ماض ومكان بعيد، وهى ترتبط أيضا بالخبرة المباشرة لمستخدميها.

ونتيجة لأن نظام العلامات نظام ضيق، نظام حسى إدراكى فى المقام الأول، فقد خرج الإنسان من الدائرة البيولوجية الضيقة التى تقتصر على العلامة إلى الدائرة الإنسانية الأوسع التى تشتمل على الرموز، وتختلف الرموز عن العلامات كما تقول «لانجر» من حيث أنها لا تعلن وجود أو حضور موضوع ما أو كائن ما أو حالة ما أو عدم وجودها أمامنا (كما فى حالة العلامات) ولكن من حيث أنها تقوم بإحضار الصورة (أو الحالة) الخاصة بهذا الموضوع أو الكائن أو الحالة إلى العقل «إنها ليست مجرد علامة بديلة، نستجيب لها كما لو كانت هى الموضوع ذاته، فالرموز تستدعى تصوراتنا الخاصة عن الأشياء، وليس الأشياء ذاتها كما هو شأن العلامات».

العلامة دائما مجسدة أو مضمرة فى الواقع، فى واقع ينشأ عن الماضى الفعلى، ويمتد إلى المستقبل، أما الرمز فيتحرر كلية من الواقع المحدود المحدد، إنه يشير إلى فكرة مجردة، أو موضوع متخيل، أو حلم، ولذلك يخدم الرمز فى

تحرير التفكير من المحددات المباشرة الخاصة بالعالم الطبيعى المباشر، وهذا التحرر أو هذه الحرية هى الميزة الفارقة الجوهرية بين عالم الإنسان وعالم الحيوان. وتمثل الكلمات والصور العقلية وصور الذاكرة ونواتج الخيال رموزا يمكن دمجها والفصل بينها بآلاف الطرائق، وتكون النتيجة بيئة رمزية كلية لها معناها المركب الجدير بالاهتمام.

لا نستطيع فى هذا السياق المحدود أن نعرض لتاريخ الرمزية فى الفن ولا لمدارسها ولا لمعانيها المتنوعة، كل ما نستطيع أن نلقى ضوءا هنا وضوءا هناك آملين أن نصل فى النهاية إلى إلقاء ضوء كبير على بعض الدلالات والمعانى الرمزية للفنون، وهى الدلالات التى تغيب دائما عن أذهان الكثيرين خاصة فى وقتنا الحاضر، حيث يحاكم الفن بأشكاله اللغوية «الشعر والرواية مثلا» والبصرية «الفنون التشكيلية والسينما مثلا» بطرائق محدودة وعقول قاصرة وأفهام جامدة وحيث يتم التركيز على المعانى الحرفية المرآوية العيانية الضيقة للعمل الفنى ويتم إهمال دلالاته الرمزية والمجازية والجمالية والخيالية المتعددة والفارقة.

مازال البعض يحاصر الفن ويعتبره علامات جامدة لواقع جامد، مازال البعض واقعا فى براثن نظرة بيولوجية محدودة تنظر للفن باعتباره مثيراً للغرائز ومحركا للجزء الأسفل من الجسم، ومنتهكا لمحرمات وضعوا أنفسهم فقط حراسا لها، أما الخروج من دائرة العلامات البيولوجية إلى دائرة الرموز الإنسانية، خاصة فى التعامل مع ظاهرة شديدة الخصوبة والعمق والرمزية والإنسانية كالفنون، فمازال بعيدا عن أصحاب هذه العقول والبصائر والأفئدة.

أعتقد أنه دون الوصول إلى حل هذه المعضلة بشكل مقنع وفعال يظل المجتمع

ـ أن مجتمع ـ واقفا فى مكانه إن لم يتقهقر، ويظل دائما يجتر أفكاره وأحلامه وانفعالاته وأمانيه ويتحدث دوما عن الأصالة والمعاصرة وعن القديم والجديد، ويظل يعيد الحديث ويكرره كل عقد أو عقدين من الزمان دون أن يضيف إلى ما قاله السابقون أى جديد، الرمزية أساس الفن، والإنسان عبر تاريخه كان صانعا للرموز، والرمز أساس الإبداع «فى الفن والأدب والعلم والسلوك» ،أساس التقدم والتقدم أساس رفاهية البشر وأساس قوة الأمم، فهل نتفهم أكثر معنى الرموز؟

رمزيات الخطوط والاشكال

نتفق، أولا، مع ارنهايم على أن الخبرة البصرية خبرة دينامية حركية تفاعلية، وليست خبرة سكونية ثبوتية صامتة أو منعزلة، فما يدركه الإنسان ليس فقط ذلك التنظيم الخاص بالأشياء والألوان والأشكال والحركات والأحجام ولكنها أيضا هذه التوترات الخاصة الخفية والجلية وهذه الاتجاهات الخاصة لهذه التوترات، وهذه التفاعلات الخاصة بين هذه التوترات الخاصة لهذه الاتجاهات الخاصة بكل مكونات العمل الفنى.

يؤكد ارنهايم أن هذه التوترات ليست شيئا يضيفه المشاهد للعمل الفنى ـ لأسباب خاصة به ـ إلى صور ساكنة، بل هى، بدلا من ذلك، خصائص ملازمة وأصيلة فى أى حجم أو شكل، أو وضع أو لون يتم إدراكه، ولأن هذه المدركات ذات أحجام ومقادير واتجاهات فإنه يمكن النظر إلى التوترات الخاصة

بها باعتبارها «قوى نفسية» أو «طاقات نفسية».

هذا التركيز الخاص على هذه التوترات والخصائص المتعلقة بالعمل الفنى، وهذا التجاهل النسبى للخصائص والتوترات المرتبطة بالشخص المتلقى هو مالا نوافق عليه ارنهايم ونجدنا أقرب إلى تلك النظرة الأحدث التى تضع الشخص والعمل الفنى فى منظومة واحدة، فى حالة واحدة، لا يكتمل العمل الفنى إلا بقارىء العمل الفنى، وللقارىء اجتهاداته وقراءاته وتفسيراته المتنوعة للعمل، وهذه القراءات المتنوعة تخصب العمل وتدل على خصوبته وتنوع توتراته أكثر مما تدل على غموض العمل أو محدودية توتراته. مقولة موت المؤلف التى طرحها «بارت» فى الأدب صادقة فى التعامل مع الأعمال الفنية والتشكيلية عموما، وما طرحه جيمس جبسون ـ ذلك المنظر المعرفى السيكولوجى ـ عام ١٩٧٩ وأسماه المنحى الايكولوجى فى الإدراك البصرى وفى محاولة منه لحل هذه الثنائية بين الإنسان والبيئة أو بين الذات والموضوع، والشائعة فى عديد من نظريات الإدراك عموما والإدراك الفنى خصوصا، هو من الأمور المفيدة هنا تماما.

فأصحاب وجهة النظر الامبيريقية العملية أكدوا أهمية البيئة الخارجية فى تحديد السلوك، بينما أكد بياجيه من منظور معرفى دور العمليات العقلية الداخلية، وجاء جبسون كى يتبنى نموذجا تفاعليا يركز على الداخل والخارج فى نفس الوقت ودون أى انفصال ما بينهما، وطرح مفهوم المنظومة البصرية optic Array التى تنتج عن التفاعل الدائم بين الفرد والبيئة المحيطة به، وهى منظومة تتغير باستمرار ونادرا ما تكون ثابتة، لكن الثبات أمر هام أيضا فى الإدراك ـ رغم أن التغير أكثر أهمية ـ فالطفل تكون لديه فكرة عامة عن القطة التى يتعرف

عليها من كل الزوايا، وفى كل وضع، بحيث تصبح فكرته عن القطة غير مرتبطة بشكل معين، أى بقطة معينة، فهى - أى القطة - يمكن أن تأخذ أشكالاً عديدة «متغيرة» فى النظام البصرى فى نفس الوقت الذى تكون فيه غير متغيرة أيضا «ثابتة» بحيث يمكن التعرف عليها كقطة أيضا، هذا الجمع بين الثبات والتغير يتضمن تأكيداً على الحركة والسكون وتأكيدا أكثر على الحركة التى تنطلق من الثابت بحيث قد تكون صلتها بالنقطة الأولى التى بدأت منها صلة ضعيفة رغم أنها موجودة، هنا تأكيد أكثر على فكرة الخيال الذى قد ينطلق من نقطة محدودة معروفة إلى أفق لامحدود مجهول لا نهائى جديد. هنا تأكيد أكثر على التغير وعلى الحركة وعلى حرية الإدراك، ومع ذلك فعلينا أن نبدأ الآن أولا من هذا المحدود والمحدد والمعروف حتى يمكننا أن ننطلق منه وبعده إلى اللا محدود واللامحدد والجديد والخيالى.

النقطة

نؤكد أولا أن التصميم الخاص بالعمل الفنى ليس مجموعة من العناصر المنفصلة أو المتمايزة، إنه التنظيم الخاص بهذه المكونات فى شكل متكامل.

فى كل عمل فنى، سواء قام به طفل أو راشد أو فنان متمرس، يكون التصميم متضمنا على نحو تلقائى فى العمل الفنى الناتج. فقطعة نحتية من الصلصال أو من مادة أخرى لطفل أو لهنرى مور أو الوشاحى أو السجينى أو غيرهم، ولوحة لسيزان أو الجزار أو حامد ندا أو غيرهم، وسمفونية لبتهوفن أو موتسارات، ومسرحية لشكسبير أو توفيق الحكيم أو يوجين أونيل،... إلخ كلها تشتمل على تصميم خاص، بنية خاصة، وعلى علاقة ما بين العناصر المكونة للعمل على هيئة

كل موحد ما.

وهكذا فإن التصميم موجود فى كل أشكال الفن وحالاته. نظر علماء الجشطلت إلى التصميم باعتباره العامل المرتبط بالإغلاق أو باكتمال العمل، فالنشاط الناقص يخلق توترا دافعا نحو الإكمال، نحو إغلاق هذا التوتر، عدم الفهم يستحضر توترا يدفع نحو الفهم من أجل خفض التوتر، وعدم اكتمال العلاقات الإنسانية والجمالية يخلق حالة من عدم الاتزان والتوتر تدفعنا بأساليب عديدة لاستبعادها أو التخفف منها كى نصل إلى التوازن. كذلك نظر جون ديوى إلى التصميم باعتباره بحثا جوهريا عن المعنى، وعن النظام، عن البنية، عن المعقولية بين الفوضى والعماء.

لن نستطرد فى عرض الاختلافات النظرية والمعرفية التى طرحت بين العلماء والفلاسفة حول مفاهيم البنية والثبات والتغير والأشكال المكتملة والأشكال الناقصة وأيضا تلك الصراعات المعرفية بين من يتحيزون للبنية المكتملة وللتصميم المكتمل «البنيويون عموما» وبين من يتحيزون للناقص والمؤقت والمتغير وغير المكتمل «التفكيكيون عموما». سنتحدث بدلا من ذلك عن عناصر التصميم وهى عناصر يمكن أن تكون موجودة فى التصميمات أو البنى المكتملة والناقصة، المؤقتة والخالدة، المستقرة والمثيرة للتوتر على حد سواء. ولقد قبل فنانون كثيرون أفكار التناسق والتوازن والتناسب الكلاسيكية ورفضها كثيرون أيضا «التجريديون والتعبيريون مثلا»، ومرة أخرى نعود إلى النقطة.

النقطة أو علاقة بين ريشة الفنان والقماشة، أول صلة حميمة واثقة أو مترددة بين الفنان والوسيط الذى يبدع من خلاله والسطح الذى يبدع عليه، هذا صحيح

بالنسبة للكاتب وصحيح بالنسبة للرسام وصحيح بالنسبة للموسيقار وصحيح بالنسبة لمبدعين كثيرين.

للنقطة حضورها فى الكتابة والرسم والتصوير والضوء، النقطة بداية والنقطة نهاية، لكنها فى ذاتها لاقيمة لها فهى تكتسب أهميتها من وجودها فى إطار تنظيمى كلى، فمجموعة من النقاط قد تعطى شكلا أقرب إلى الأعمدة، ومجموعة أخرى قد تعطى شكلا أقرب إلى الصفوف، ومجموعة ثالثة قد تعطى شكلا أقرب إلى البناء أو المبنى الماثل على حسب ما بينها من مسافات، هل نتعامل هنا مع نقطة أم مع مجموعة نقاط، النقطة فى ذاتها ليست الأساس، الأساس هو الشكل الذى تنتظم من خلاله النقاط أو الحروف أو الخطوط أو المكونات.

الخط

عناصر التصميم هى أحجار بناء العمل الفنى، والخط هو مجموعة من النقاط المتصلة أو المنفصلة، وغالبا ما تكون متصلة، الخط نقطة ممتدة والنقطة خط مكثف، والخط أكثر عناصر التصميم مرونة وكشفا، عندما نغضب أو نتوتر أو تشرد أذهاننا ونكتب أو نرسم خطوطا على الورق غالبا ما تمثل هذه الخطوط على نحو غير مباشر حالاتنا الذهنية والانفعالية: سعادة، حزن، هدوء، غضب، انتظار... إلخ.

وقد عبر الفنانون دوما بالخطوط عن انفعالاتهم ورؤاهم، عن كراهيتهم للحروب والوحشية عموما، وعن حبهم للطبيعة والجمال وغير ذلك من المشاعر. الخطوط قد تكون ماثلة أو ذات زوايا مستقيمة أو منحنية أو تأخذ أشكالاً أخرى عديدة، انظر مثلا للوحة سيزان «لاعبو الورق» وتخيل شكل الخطوط المنحنية والمقوسة التى

كانت موجودة فى اللوحة قبل أن تكتسب هذه الخطوط أشكالاً خاصة بأيدى ورؤوس وظهور «جمع ظهر» اللاعبين.

قد تكون الخطوط قوية أو ضعيفة، مكثفة أو متفرقة، وقد يستخدم الفنان خطوطا ذات أشكال متعارضة أو متوافقة فى مواضع مختلفة من اللوحة، لنقل حالات نفسية وإنسانية معينة يريد تصويرها.

ومثلما قد يطور كل كاتب أسلوباً خاصا به، كذلك قد يطور كل فنان أسلوبا خاصا به فى التعامل مع الخطوط، ومن خلال ذلك يعبر بشكل مباشر أو غير مباشر عن خبراته الخاصة. ولذلك فإن دراسة الخطوط من الأمور المهمة وذلك لأنها قد تمكننا من معرفة الطرائق والأساليب الخاصة التى يفكر من خلالها الفنانون ويشعرون ومن ثم تساعدنا على التذوق والاستجابة لإبداعاتهم.

الخطوط قد توجد فى رسوم بول كلى أو سيزان أو غيرهما كما قد توجد فى رسوم الاطفال ورسوم البدائيين وقد توجد أيضا فى الأقواس العربية «نصف الدائرية والمشرعة والحدوية والمحدبة والاهليجية والسنائية».(1) وقد توجد فى النحت والعمارة والطبيعة.

ذكر رسكن أن المنحنيات أو الأقواس أكثر جمالا من الخطوط المباشرة، وقال إن التكوين الجيد أن يشتمل على مكونات على هيئة منحنيات أكثر من الخطوط المستقيمة أو الزوايا.

كذلك أشارت دراسات نفسية حديثة إلى أن الذكور فضلوا الخطوط المستديرة، بينما فضلت الإناث الخطوط المستقيمة، وتم تفسير هذه النتيجة فى ضوء الرمزية الفرويدية للأشكال والخطوط وهى رمزية تقوم أساسا على تفسيرات جنسية. على

أننا نرى أن الخط فى ذاته ليس هو الأســاس بل وضع الخط ودوره وعــلاقــاته بالخطوط والمكونات الأخرى داخل العمل الفني وكذلك ارتباط الخط بحالات أخرى عديدة له داخل العمل الفنى الواحد أو داخل أعمال فنية متعددة، فالخط يرتبط بالتعبير، والتعبير يرتبط بالحالة، والحالة ترتبط بالرؤية الكلية للعمل.

كان رودلف ارنهايم يقول: إننا نتذكر حركات الرقص الحزينة ليس بسبب أننا شاهدنا أغلب الاشخاص الحزانى يتصرفون بطريقة مماثلة، ولكن بسبب أن الملامح الدينامية للحزن تكون موجودة بدنيا أو فيزيقيا فى هذه الحركات، ويمكن إدراكها ولهذا، ولذها فإن نظرية التعبير فى الفن - كما يشير ارنهايم يجب ألا تبدأ بالضرورة من اتجاهات الجسم الإنسانى، وتفسر الإثارة المشعّة فى أشجار فان جوخ أو سحب «الجريكو»، ولكنها ينبغى أن تتقدم من الخصائص التعبيرية للمنحنيات والخطوط والأشكال.

عبر الفن - كما يقول هربرت ريد - من الغموض إلى التحديد، من اللاتخطيط إلى التخطيط، وكانت هذه أولى خطوات الإنسان على طريق الفن: فى فن الكهوف. بدأ الفن أولا تعبيرا عن الرغبة فى التخطيط أو وضع الأطر الكبيرة للأشياء، وتظل هذه الرغبة صادقة حتى الآن فى رسوم الأطفال. وتظل رغبة التخطيط «من خلال الخطوط العامة» صادقة فى الفنون البصرية وفى النحت والعمارة، وقد جعلت أهمية هذا الجانب فى الفن رساما وشاعرا مثل وليم بليك يقول: «القاعدة الذهبية فى الفن وفى الحياة هى: كلما كان الخط المحيط مميزا وحادا ووتريا (نحيلا، ومرنا، وقويا) كلما كان العمل الفنى أكثر اكتمالا، أما العكس فيدل على ضعف الخيال وعلى الانتحال وعدم الإتقان».

التخطيط وليس الخط فى ذاته قد يوجد فى الرسم وقد يوجد فى التصوير، وفكرة بليك عنه فكرة صارمة، وقد كان يحتقر من يقول له من الفنانين إنه فقد الخط خلال تحوله من الرسم إلى التصوير. يمكن للتخطيط أن يعبر عن الحركة وعن الكتلة، والحركة قد تعبر عن الرقص أو الحزن أو الفرح، ويرتبط الخط بالإيقاع خاصة فى الرسوم الشرقية الصينية والفارسية واليابانية، كذلك تميز بيكاسو بتمكّنه الكبير فى رسوماته رغم انتقالاته الكثيرة والسريعة بين الأساليب الفنية المختلفة.

إضافة إلى ما قلناه هناك دلالات رمزية أخرى قد ترتبط بالخطوط منها: التعدد والانقسام، الاستمرارية والانقطاع، الإحاطة والاشتمال والقياس، ويمثل الخط المستقيم أقصر الطرق الموصلة للحقيقة. وترتبط الخطوط بشكل عام بالروابط الأخلاقية أو الروحية أو العاطفية، وهى روابط قد تكون محددة ومؤقتة وقد تكون ممتدة ولا نهائية، ومن ثم فإن الخط قد يعبر عن القيد وقد يعبر أيضا عن الحرية، وقد يعبر عن المسار الذى يسلكه الإنسان خلال حياته وقد يكون هذا المسار مباشرا أو غير مباشر، مليئا بالارتفاعات والانخفاضات، أو مستقيما ومباشرا، بسيطا وسهلا أو محفوفا بالمخاطر ومملوءا بالمتاهات والتداخلات . والخط يرتبط بالحركة، ولا يكتسب أهميته الخاصة إلا من خلال الشكل الخاص الذى يساهم فيه أو يحتويه.

الشكل

يشير مصطلح الشكل إلى التخطيط العام الخاص بأى شىء: يمكن تكوين الأشكال من خلال الخطوط أو الألوان أو تقطيع ورقة بطريقة معينة أو تكوين

صلصال بشكل معين... إلخ.

يمكن تصنيف الأشكال إلى أشكال هندسية أو أشكال طبيعية. تشتمل الأشكال الهندسية على: المربعات والمثلثات والدوائر والمستطيلات... إلخ. أما الأشكال الطبيعية فتشتمل على الصخور والجبال والسحب وكذلك الأشكال الطبيعية للإنسان والحيوان والنبات.

وقد توجد الأشكال الهندسية أيضا فى الطبيعة كما فى خلايا النحل والأصداف البحرية وتكوينات الخلايا الإنسانية والحيوانية.

إضافة إلى الأشكال الهندسية والطبيعية قدم الفنانون الصغار «الأطفال» والكبار نوعا ثالثا من الشكل قد يجمع بين هذين الشكلين وقد يضيف إليهما ألا وهو الشكل الفنى والجمالى بدلالاته وتكويناته المختلفة.

فيما يلى بعض الدلالات الرمزية والنفسية لعدد من الأشكال الهندسية والأشكال الطبيعية والإنسانية.

الدلالات الرمزية للأشكال الهندسية

الدائـرة

رمز للذكاء والتفكير والاكتمال والشمس والوحدة والصوت والبدايات، ورسم الطفل للدائرة كبديل للرأس هو ابتكار أصيل له وإنجاز تعبيرى يصل

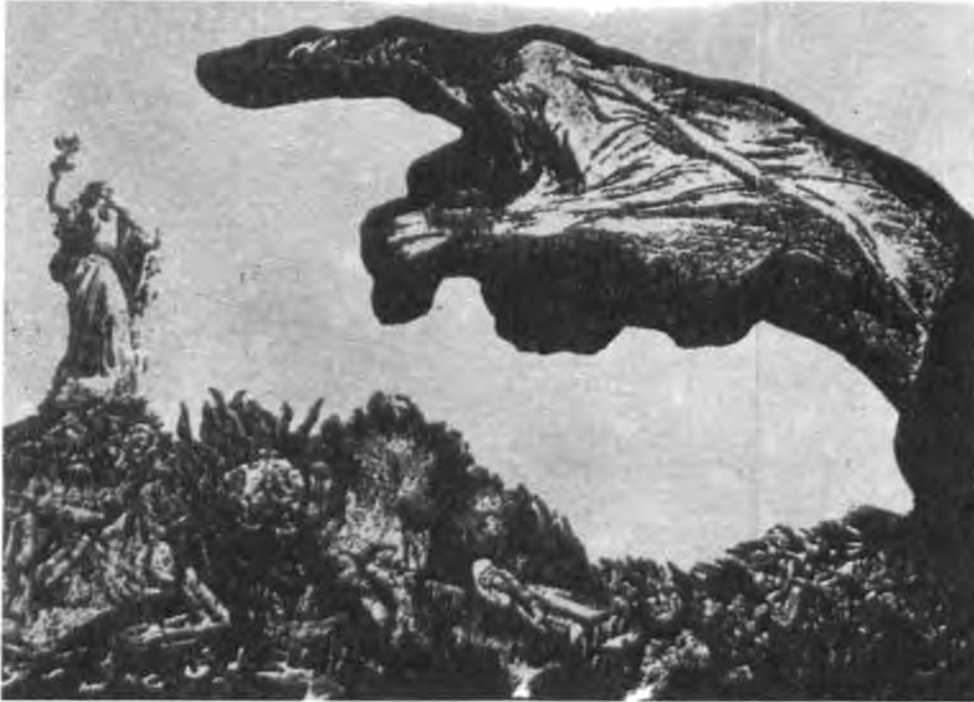
إليه بعد تجريب شاق. ويجذب اكتمال الشكل الدائرى اهتمام الإنسان صغيرا كان أو كبيرا، واستدارة عين الإنسان وعين الحيوان عموما كما يلاحظ ارنهايم هى من أكثر الظواهر إثارة للاهتمام فى الطبيعة، والتفصيل الإدراكى لبساطة الشكل الدائرى يعبر عن نفسه عموما فى ظهور أشكال الدائرة فى رسوم الأطفال فى وقف مبكر وفى رسوم فنانين أمثال خوان ميرو على نحو متكرر، والدائرة قد توجد فى الأعمال الفنية على هيئة زهرة أو شمس أو عمامة أو بركة ماء أو بصيلة مصباح أو فاكهة معينة أو غير ذلك من المكونات، وفى كل مرة تكون له رمزيته الخاصة وتختلف الدلالة من فنان إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى.

المربع

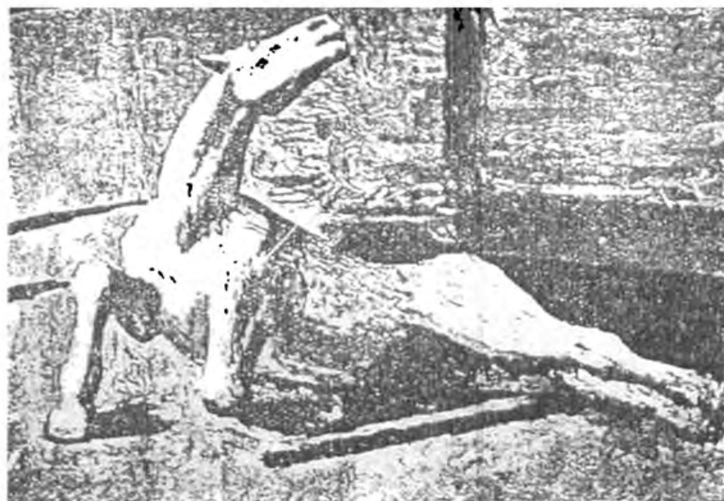
رمز للعناصر الأربعة: الماء والهواء والتراب والنار، رمز للجدران الأربعة ورمز لأنهار الجنة الأربعة فى العهد القديم، وهو الشكل الرمزى للاستقرار بامتياز، وله دلالات رمزية وأسطورية عديدة: فهو رمز للأرض فى مقابل دائرة السماء، رمز للوجود الأرضى والاكتمال الساكن، وهو أيضا يشير إلى الأمانة والاستقامة والنزعة الأخلاقية، إلى الثبات والاكتمال فى مقابل التغير والنقص. وإدراكيا يشتمل المرجع على توازن خاص بين أضلاع متساوية بعضها أعلى وبعضها أسفل، بعضها أيسر وبعضها أيمن.

يؤثر الشكل دون شك على ما يسمى بالوزن الخاص بالأشياء، ويرتبط الوزن بقوة الجاذبية الخاصة التى تدفع الأشياء لأسفل، ويزداد التوتر الخاص بالوزن

كما يشير ارنهايم فى الأشكال البسيطة كالمربع والدائرة، حيث يمكننا أن نلاحظ ـ فى بعض اللوحات التجريدية لكاندنسكى مثلا ـ للمربعات والدوائر حضورهما الأقوى داخل التكوينات الخاصة غير محددة الأشكال فى بعض الأحيان، يكون المربع رمزا للثبات والتكوين والتعدد والمبدأ الأنثوى.



فاروق شحاتة

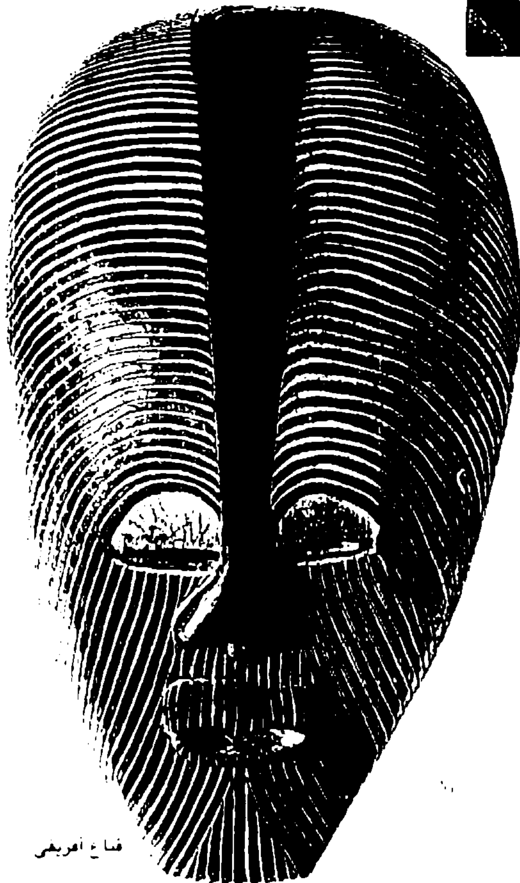


بيكاسو



ڤان جوغ

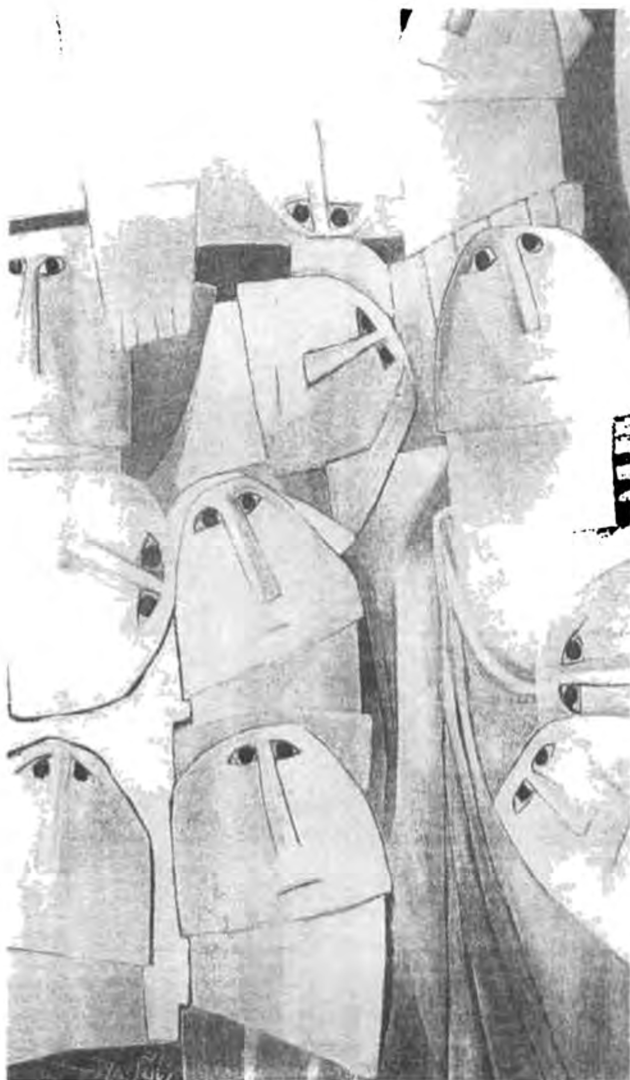

بورتريه . مومياء . القرن الثالث الميلادي


قناع أفريقي


بيكاسو . قناع .



بيكاسو - بروفيل «جاكلين»



رباب نمر «أقنعة»



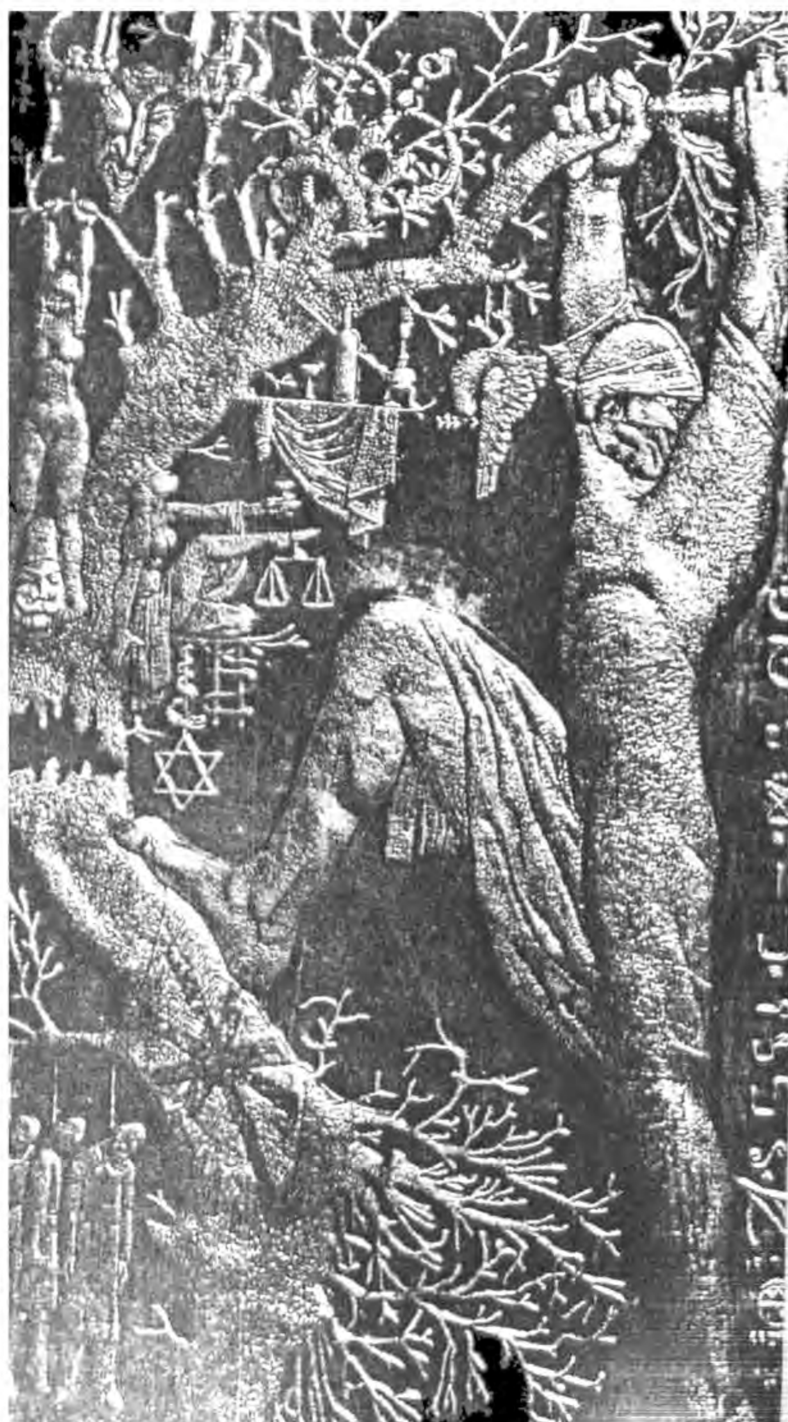
دیفید هوکنی «پورتریه»



سلفادور دالي «الزرافة المحترقة»



سلفادور دالي - غلاف مجلة مينوتور - عدد ٨ ١٩٣٦





سعيد العدوى • تفصيل •



حامد ندا تفصيل



عبد الهادى الجزار • تفصيل •



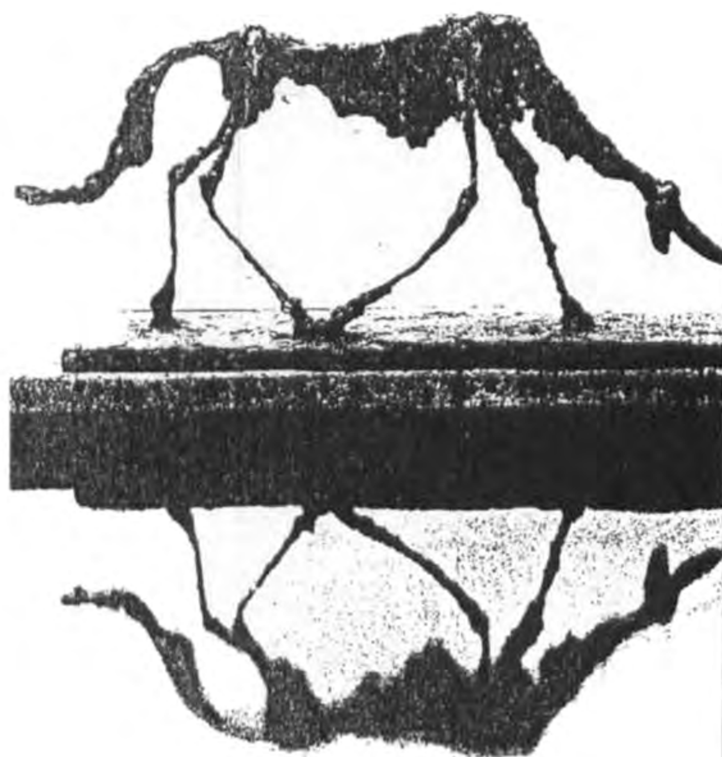
حامد ندا • الديك • تفصيل


فلا نرى أبدًا ولكن نبث العيون ونبعث الجواسيس ونرسل الطوالع بيننا وبين
سلطان
وزير

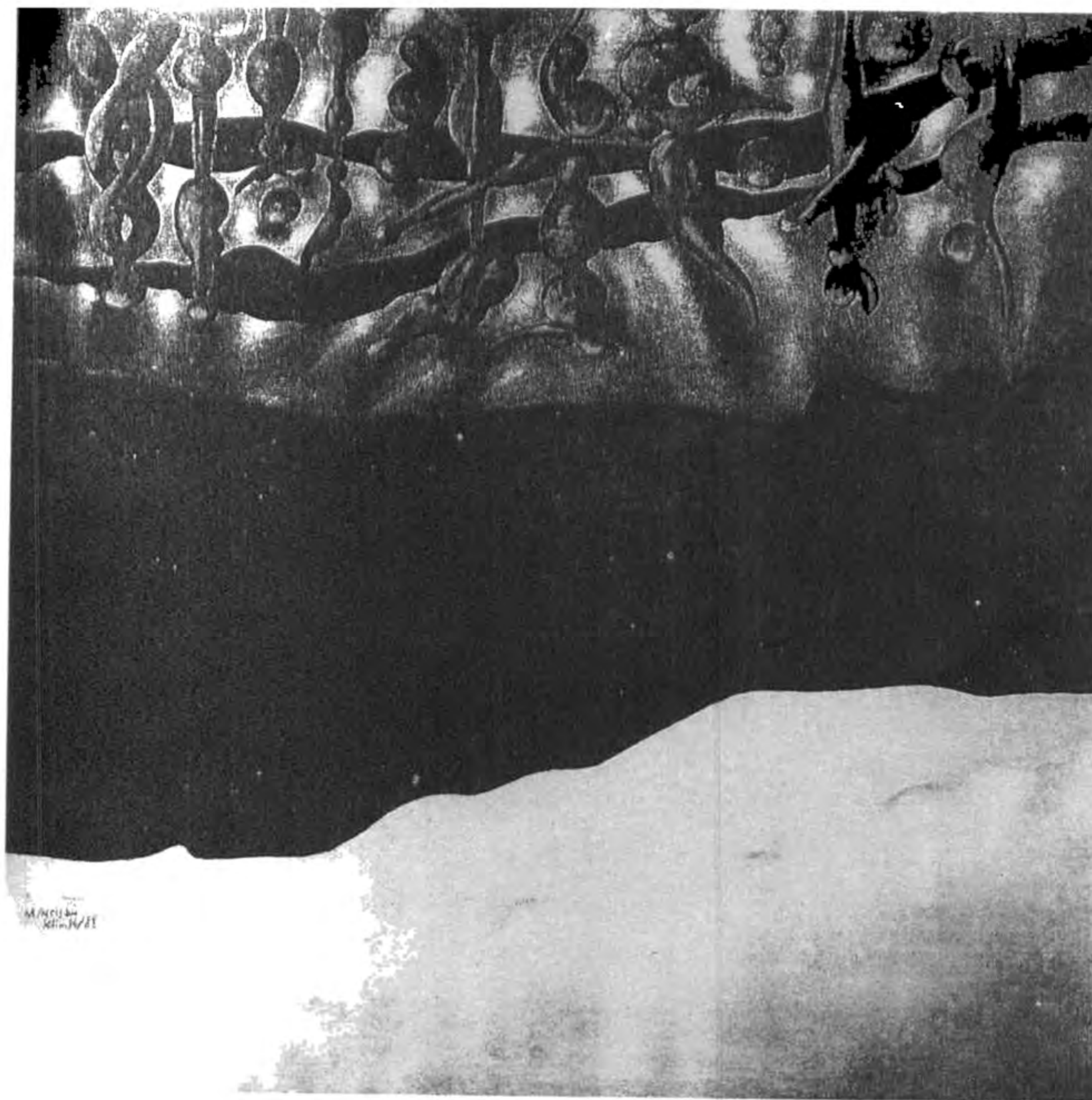
1200م



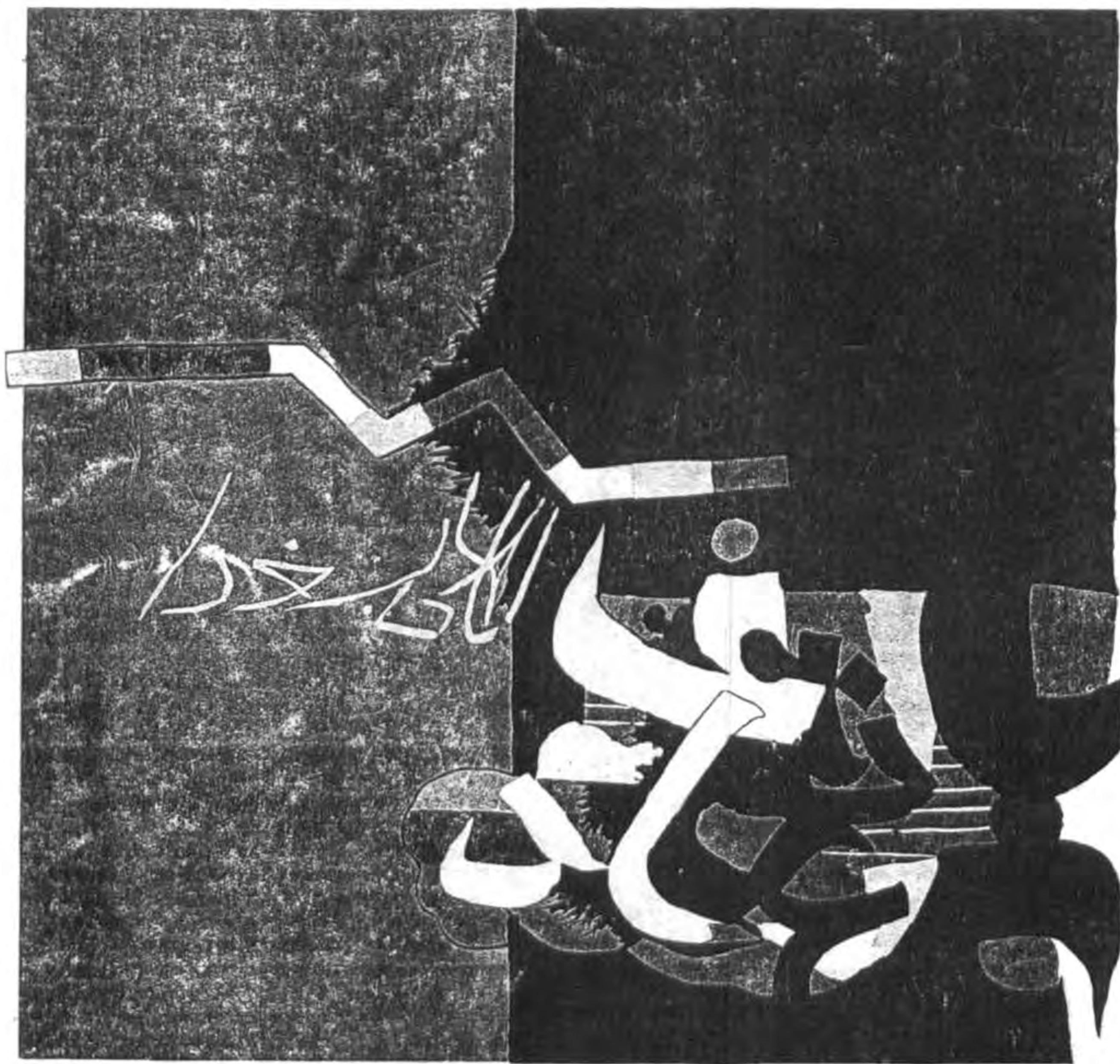
بيكاسو . ١٩٥٥ . حصان .



جياكوميتي [illegible]



احمد فؤاد سليم

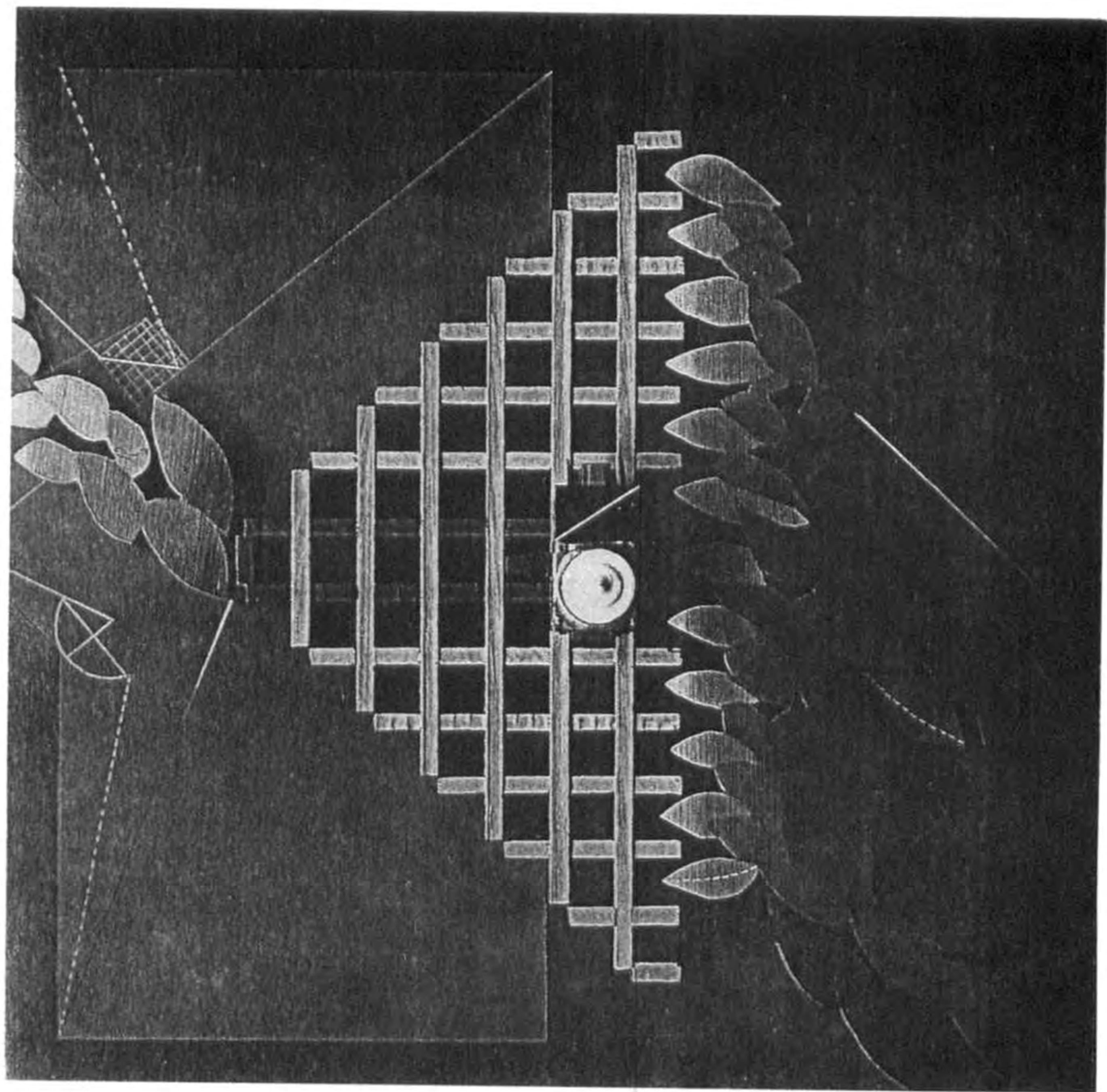


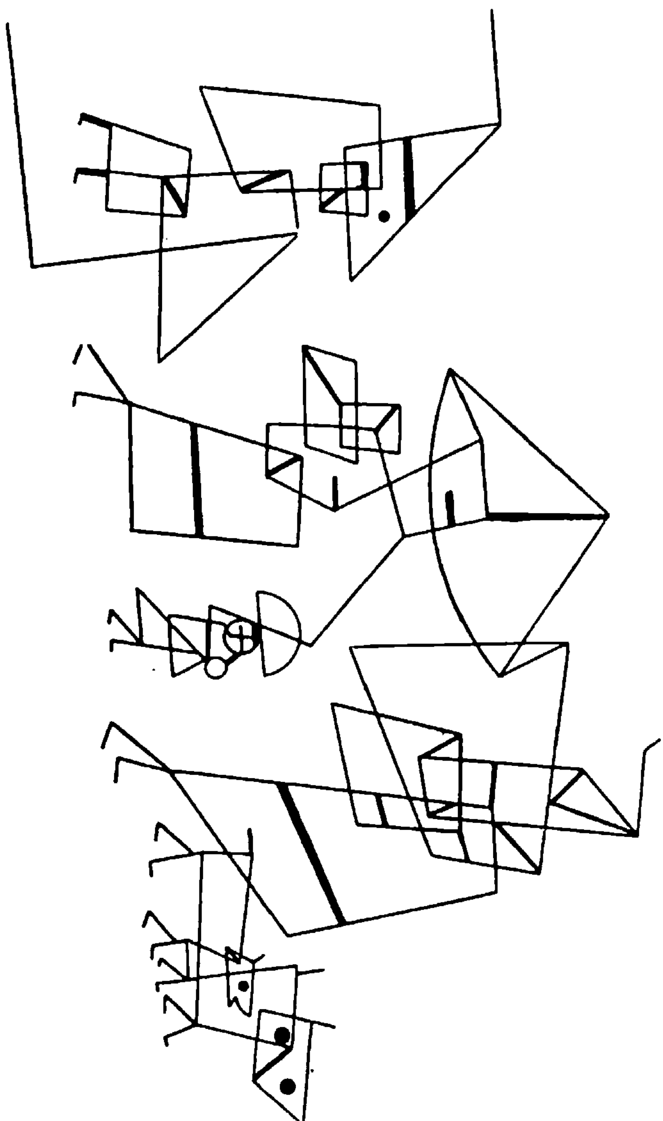
ضياء العزاوي



علي رزق الله

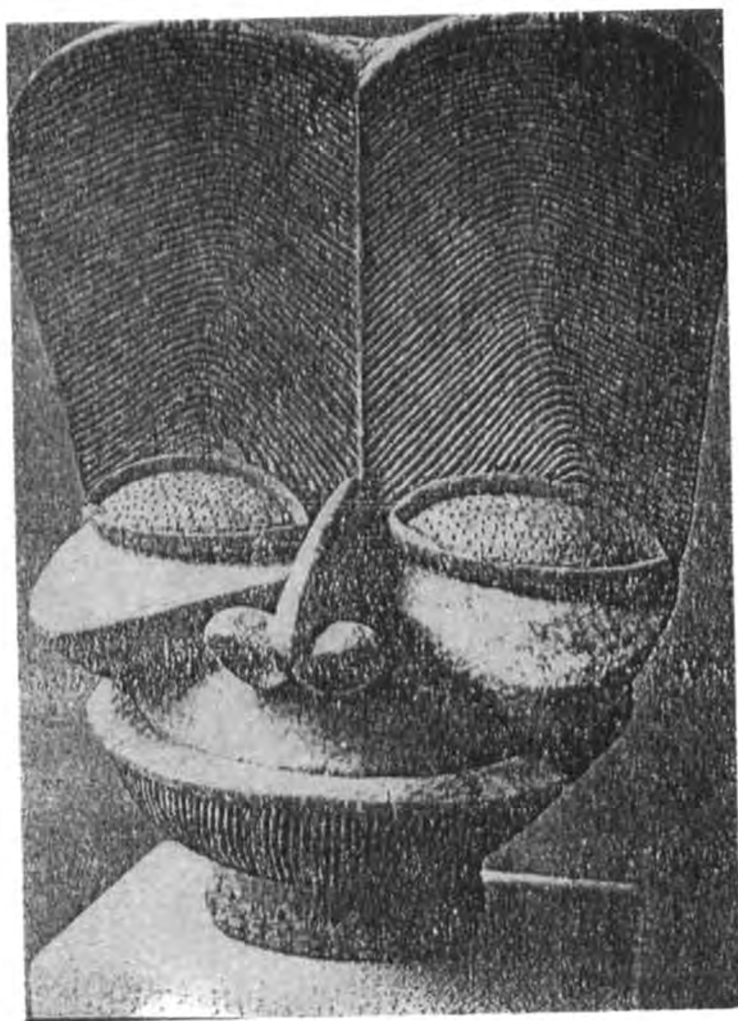
ديفيد هوكني







عصمت داوستاشي (الدائرة)



قناع للرقص من الخشب المحفور «باشام» الكاميرون



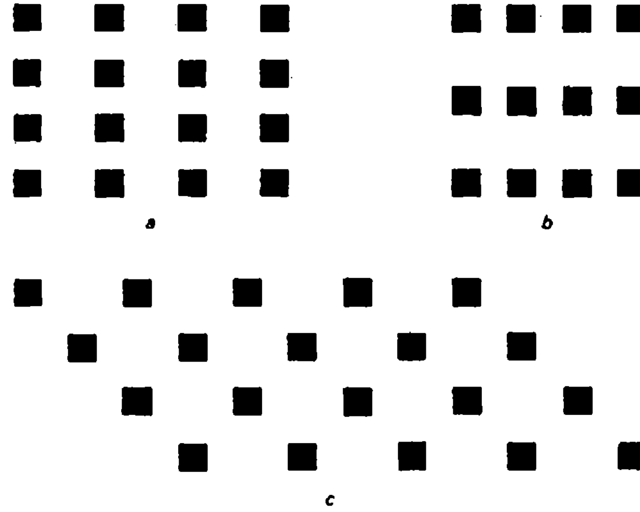


جورج البهجوري

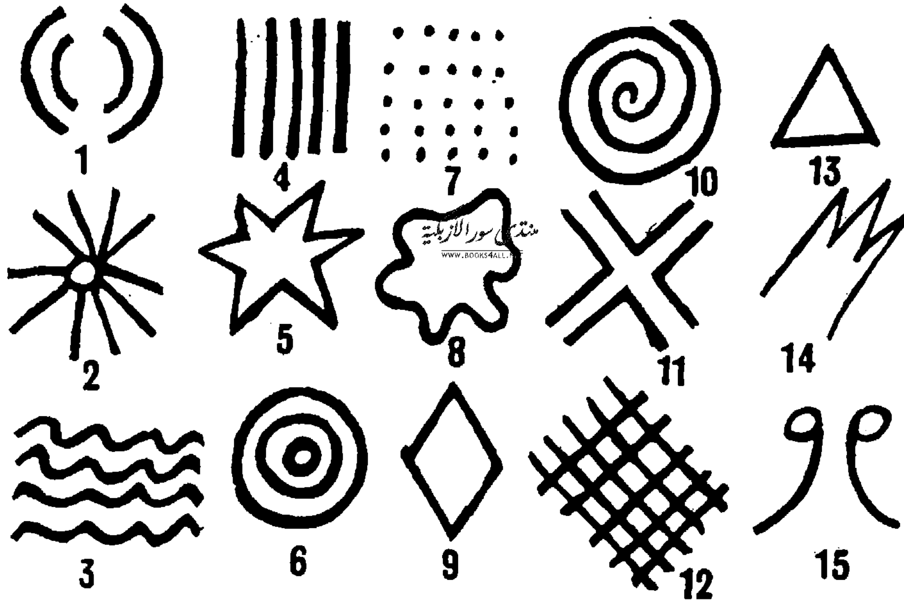
عدلي رزق الله



فان جوخ «عباد الشمس»



شكل توضيحي - النقطة ليست هي الأساس، الشكل هو الأساس

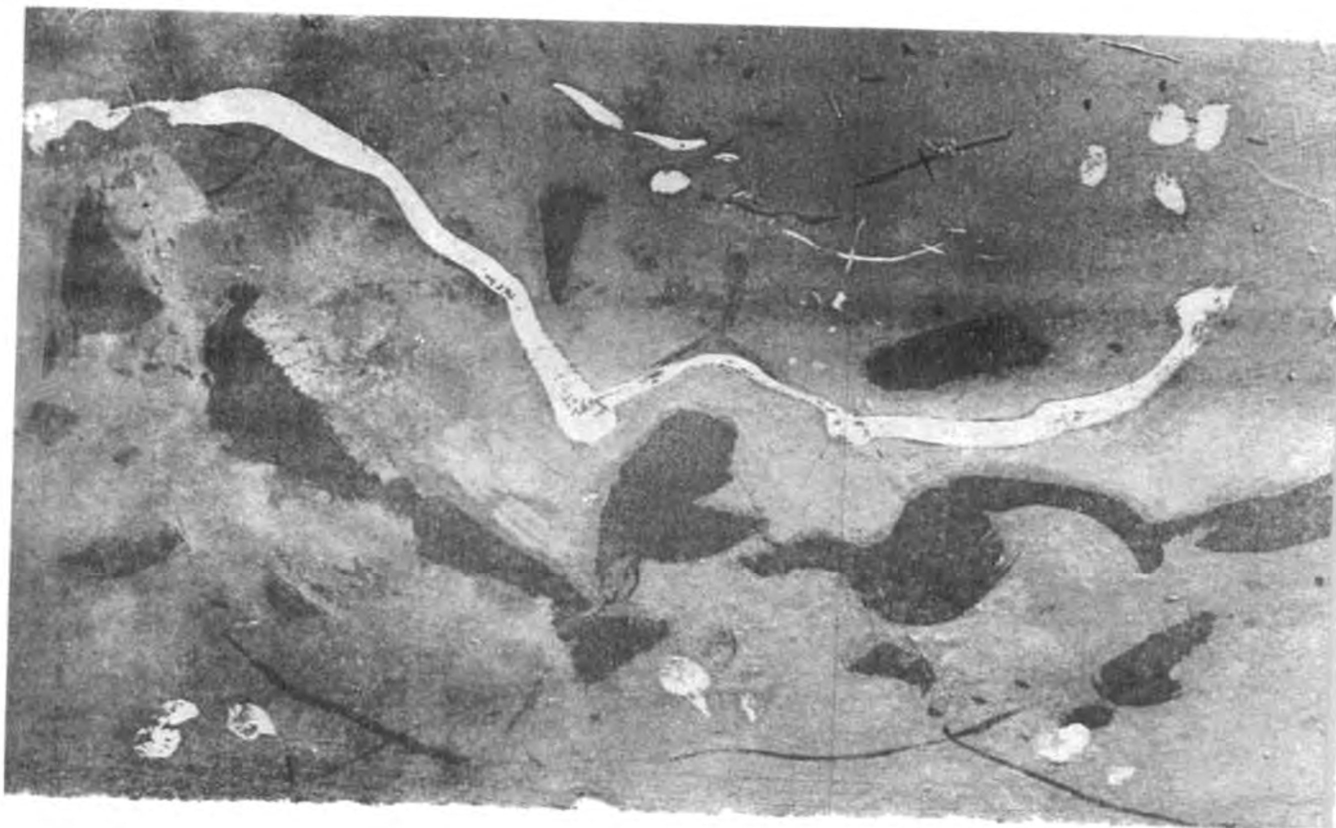


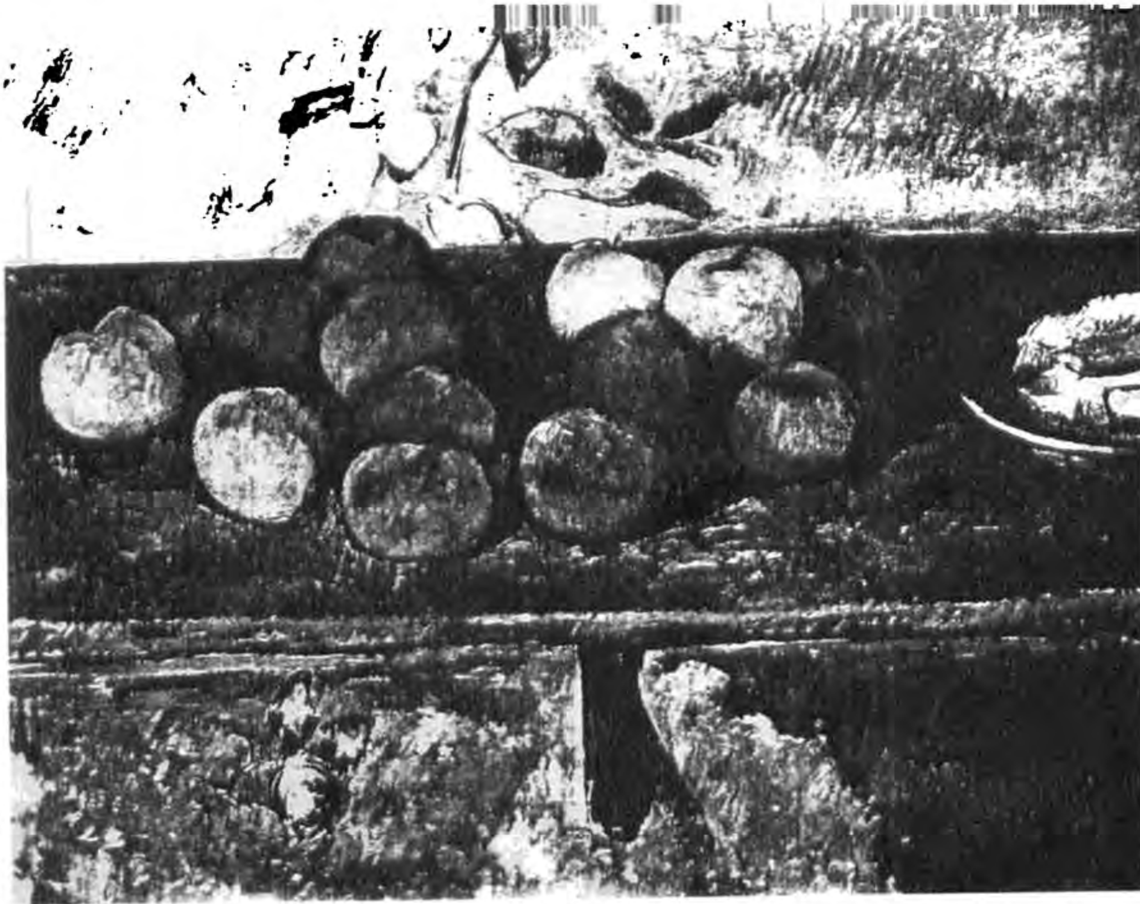
منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET

فوسفينات «نجوم البصر» شكل توضيحي

نقش على قبر متصوف «الهند»

فاروق حسني





تفاح وطبق بسكوت - سيزان

◄ المثلث

رمز التواصل بين الأرض والسماء، بين الأدنى والأعلى، رمز يربط بين قاعدة متسعة وقمة ضيقة وكأنه هرم الحياة التى توجد عند قاعدتها الأغلبية وعند قمتها الأقلية بكل ما تتضمنه كلمتا الأغلبية والأقلية من دلالات مادية أو معنوية أو فكرية،

إيجابية أو سلبية. المثلث رمز للأب والابن والروح القدس فى المسيحية، رمز للعالم الكبير والطبيعة والإنسان، المثلث عند أفلاطون رمز للسطح أو المظهر الخارجى الذى هو مكون أساساً عنده من مثلثات. المثلث الذى تتجه قمته إلى أعلى رمز للشمس والحياة والنار والضوء والحرارة والمبدأ الذكرى، أما المثلث الذى تتجه قمته لأسفل فرمز قمرى يرمز للمبدأ الأنثوى، للحياة، للبرودة، للجسد، للعالم الطبيعى.

وقد اهتم بعض الفنانين بالتعبير عن رؤاهم من خلال شكل هرمي، كما فى رسم رافاييل للعائلة المقدسة وبعض لوحات بوسان وديلاكروا وغيرهم أيضا.

ولدى بعض الحضارات كان المثلث المقلوب يماثل الفرْج الأنثوى، أما المثلث المتساوى الساقين والمتجه لأعلى فقد كان رمزاً ذكريا أحيانا وألوهيا أحيانا أخرى ودالا على الحكمة فى حالات كثيرة.

الدلالات الرمزية لمكونات الجسم الإنسانى

اليد

رمز للذكاء، وقد قال انكساجوراس الفيلسوف الاغريقى: «إن الإنسان ذكى لأن له يداً»، واليد والعقل خاصيتان مميزتان للإنسان، والإنسان بدأ صانعا للفخاريات بيده، وخنوم هو الإله الصانع الخزّاف فى مصر القديمة، ومثل رافاييل الإله وهو يخلق العالم بيديه على سقف قبة الفاتيكان خلافا لنص التوراة الذى يقول إن الرب خلق العالم بالكلمة. واليد رمز للقوة، وهى عند أرسطو «أداة

الأدوات» وعند كوينتليان «ذات قوة ناطقة متكلمة» فهى تطلب وتعد وتهدد وتسمح وتقبل وترفض وتستدعى وتتضرع، وهى تعبر عن الفرح والأسف والتردد والصبر وفقدان الصبر والعدل والقوة... إلخ.

العين

رمز الإحاطة الكلية، قوة الحدس الباطنية، الخيال، الضوء، الإشراق، المعرفة، اليقظة، المراقبة .القمر هو عين الليل والشمس عين النهار. ترتبط العين بالإدراك والمشاهدة والرؤية الداخلية والخارجية وقد ظهرت بأشكال طبيعية لدى فنانين عديدين وبأشكال محرفة لدى بيكاسو خاصة.

الفم

رمز للدخول والخروج، وللصلات بين الداخل والخارج، يرتبط بقوة الكلام والإبداع، والفعل والتقبيل، وبتعبيرات الرضا والاشمئزاز، والفرح والحزن، والضحك والقهقهة، والابتسام والصمت، والتأمل والشهوة والحياة.

الأنف

عضو التنفس، ويعرض لنا الفن المصرى بعض الموتى وقد وضعت فى أنوفهم زهرة لوتس متفتحة، فهو أحد طقوس البعث لدى قدماء المصريين. الشم وسيلة للمعرفة، وسيلة للاقتراب أو الابتعاد، وسيلة للإثارة الجنسية، والأنف فى الرمزية الفرويدية رمز ذكرى وقطع الأنف قد يرتبط بعمليات الخصاء والموت.

الأذن

فى الصين كانت تقطع آذان أسرى الحرب وذلك لإضعاف قوتهم الذكرية. وفى مصر سادت فكرة مختلفة كما يشير سيرنج: نفحة الحياة تمر بالأذن. ويفسر

هذا أن كثيرا من الرؤوس الجميلة المنحوتة كانت تحرم من الأذن. وقطع فان جوخ أذنه ورسم لوحة لحقل قمح تهاجمه عاصفة شديدة، بينما السماء زرقاء كابية وكأنها تعانى من اكتئاب عنيف، وفيها بورتريه له وقد أحاطت برأسه الضمادات والأربطة التى تخفى أذنه المقطوعة.

وقد طرحت تفسيراتِ عديدة لهذا الفعل العنيف الخاص بقطع الأذن، منها على سبيل المثال لا الحصر:

□أن فان جوخ كان يعانى من الإحباط الشديد فى تلك الفترة بسبب ترك صديقه جوجان له وبسبب إقدام أخيه ثيو على الارتباط بفتاة ومن ثم شعر فان جوخ بأن المساندة المادية «من أخيه» والمعنوية «من أخيه وصديقه» توشكان على الانتهاء فأراد لفت أنظارهما واجتذاب تعاطفهما مرة أخرى بهذا الفعل العنيف.

□ يقول تفسير آخر إن فان جوخ كان واقعاً تحت تأثير شمس أرلز الحارقة التى كان يرسم فى ظلها فى جنوب فرنسا، وأنها أثرت على تفكيره، كما كان واقعا أيضا تحت تأثير رياضة مصارعة الثيران التى كان يشاهدها فى تلك المنطقة، وخلال هذه الرياضة كان الميتادور «مصارع الثيران» يعطى أذن الثور الذى يقتله للسيدة التى يختارها من بين حشود المشاهدين. ويقول التفسير هنا إن فان جوخ قد توحّد مع الثور ومع الميتادور وجعل من نفسه الفارس والضحية وقطع أذنه وقدمها لغانية كان يحبها وترفضه.

□ يقول تفسير ثالث إن فان جوخ كان يعانى من هلاوس سمعية دوما ويسمع خلالها أصواتاً تهاجمه وتسبه وأنه بفعله هذا أراد التخلص من تأثير هذه الهلاوس.

□ تفسير رابع يقول بإن فان جوخ فى تلك الفترة كان يرسم لوحة لامرأة تهز

مهدا لطفل، وكانت مدام رولنز تقوم بدور الموديل فى هذه اللوحة وقد انجذب فان جوخ نحوها عاطفيا، كما كان شديد الارتباط بأطفالها وزوجها، وعندما أوشك على الانتهاء من اللوحة قطع أذنه كى يستمر محتفظا بعطف وحب هذه الأسرة البديلة.

هناك تفسيرات وتفسيرات وكلها تشير إلى أن قطع الأذن لم يكن سوى مجرد فعل رمزى عبر من خلاله هذا الفنان العبقرى عن حاجته الخاصة للآخر، وعن اضطرابه الخاص فى علاقات الذات المختلفة هذه بهذا الآخر.

القناع

صحيح أن القناع ليس جزءا من الجسم لكنه يرتبط دون شك بالجسم، حيث ارتباطه بالوجه، وحيث يتعلق بدلالات الإخفاء والإظهار، القناع يُظهر ويُخفى، يظهر ما نريد إبرازه ويخفى مالانريد إظهاره، وفيما بين الظهور والخفاء حالة ملتبسة حيث أحيانا ما يكون القناع هو الحقيقة وما وراء القناع هو الوهم، والقناع لدى يونج هو المقابل للظل، الظل موجود فى الداخل، هو الشخص الحقيقى، هو الذات، هو الرفيق الباطنى الكامن فى أعماق الشخص، هو الذى يرسل المزيد والأفضل من الأحلام، الظل ليس هو الحلم لكنه موضوع الحلم والقناع محاولة لإخفاء هذا الظل ربما لفداحة هذا الظل، ربما لأنه جدير بالإخفاء، الظل ليس دائما كالأحلام، الظل قد يرتبط أحيانا بالشر الخاص أو العام، والقناع يرتبط بدلالات الحماية والإخفاء والكتمان والتحول، وأيضا قد يكون وسيلة للتعبير عن الوجود أو التعبير عن المفقود، بلفت الانتباه أو بتحويل الانتباه. والقناع موجود فى أعمال بيكاسو وشاجال وغيرهما.

بعض الرموز الحيوانية والنباتية

القطة

تحضر القطة كثيرا فى أعمال حامد ندا وسعيد العدوى والجزار وغيرهم. والقطة رمز للرغبة والحرية والليل والأحلام ونعومة الملمس، كتب عنها إليوت ديوانا كاملا ترجمه صبرى حافظ وكتب بودلير قصائد عديدة شهيرة عن القطط تناولها ليفى شتراوس وياكبسون فى دراسة مشتركة شهيرة، وكان ماتيس يحيط نفسه بها، وكتب عنها «بو» العديد من قصصه المرعبة، القطة رمز يجمع بين النعومة والشراسة، الخضوع والسيطرة، فهى رمز مزدوج يشير إلى الشر وإلى الحرية أيضا، وحضورها فى الفنون والديانات البدائية والقديمة حضور قوى ومؤثر.

الكلب

رمز للإخلاص والحراسة، وهو لدى بلوتارخ رمز للقوة الحارسة والمحافظة على الحياة، صوته ينذر بخطر قادم، وهو يرتبط بالليل أكثر من النهار، حارس الحدود بين الداخل والخارج، بين هذا العالم والعالم الذى يليه، يمكن أن يكون أيضا نابشاً للقبور، وحضوره قوى فى أعمال جويا.

الديك

حضوره قوى فى أعمال حامد ندا وهو رمز جنسى أيضا، وهو أسطوريا رمز لليقظة والتنبه وقدوم الشمس والإشراق والوصول إلى مرحلة الرشد والرصانة والعقل والبلوغ والفعل الجنسى، والتخلص من سلطة الكبار، ومن كل سلطة

مماثلة، فهو رمز للتمرد والتباهى، والثقة بالنفس والاستعراض والتحدى والشعور بالهوية والطموح والتفوق والقتال حتى الموت.

الحصــان

حاضر فى أعمال كثيرة لفنانين عرب وأجانب، وهو رمز للقوة، ورمز للجنس وهو رمز جنسى ذكرى وأنثوى «المهرة»، وهو رمز حاضر فى كثير من الديانات القديمة والحديثة، ويرتبط أيضا بالخيال والطموح والطيران ومن ثم ظهر الحصان المجنح أو البيجاسوس فى الأساطير الاغريقية والإيرانية والرومانية وحضوره فى الفن كثيف لدى ديلاكروا وبيكاسو ومصطفى الرزاز. والخيل فى التراث رمز للبرق المعبود، الخصب والخير، فالخيل سريعة كالبرق، والبرق بركة ومطر، وقد قدس العرب الخيل، وقدسوا البرق، فكلاهما رمز للعطاء والخير، وفى الحديث الشريف «الخيل معقود بنواصيها الخير».

الصقــر

يرمز فى التحليل النفسى للقوة الجنسية وللطموح المحلق بعيد المدى، وهو كالنسر قادر على التحليق نحو الشمس، وله القدرة على التحديق دون وجل أو إجفال، وهو فى الميثولوجيا الفرعونية طائر ملكى يرمز إلى الروح والإلهام، وجاء فى كتاب الموتى «أنا الشمس قد انبعثت مثلما يخرج الصقر القوى من بيضته». وهو أيضا رمز للمعرفة الكلية ولانتصار العقل على الغرائز الدنيا.

الغــراب

رمز للحزن والموت وضياع الأحلام، وفقدان الرغبة فى الحياة، ورمز للشر والقوة التدميرية للحرب والخراب الداخلى، وهو رمز الظلمة وعدم تحقق الأهداف وللذعر

وللفردوس المفقود، وهو يرتبط ميثولوجياً برمزية الهبوط من ذلك المفقود الفردوس، حيث يصور الغراب أحيانا جالسا على شجرة المعرفة التى تقطف حواء من ثمارها، ومن ثم فهو رمز لانتهاك المحرم والرغبة فى التمرد والحرمان والوحدة والحزن.

الثعبان

رمز مزدوج، ذكرى وأنثوى، يرتبط بالموت «السم» والتجدد «تغيير الجلد» والانبعاث، ذكرى وأنثوى ومكتف بذاته، يرتبط بالخير والشر والحكمة والانفعال الجامح، بالحياة والموت، والنور والظلمة، وهو رمز جنسى ذكرى لدى أصحاب مدرسة التحليل النفسى بينما الحية رمز أنثوى. والثعابين والتنانين ترتبط عموما بالشر، ولها دلالات الاندروجينى أو ثنائى الجنس.

الزهور

ترتبط الزهور بالضوء والرؤية، فزهرة السوسن مثلا من معانيها: قوس قزح «ضوء» وحدقة أو قزحية العين «رؤية»، والزهور رمز أنثوى، يرتبط بالتوازن والعدل والميلاد والسرور، وهى فى حالتها البرعمية تشير إلى إمكانية ما، وعند تفتحها تشير إلى نمو ما وإلى تحقق ما فى هذا العالم، وللزهور حضورها المكثف فى أعمال عديد من الفنانين: فان جوخ، عدلى رزق الله...

النخلة

هى رمز للأصالة والجذور والانتصاب والشهرة، والثقافة العربية، وهى شجرة الحياة، المكتفية بذاتها، المبدعة لذاتها المجددة لذاتها، الخضراء دائماً، ذكرية وأنثوية، شامخة ومقيمة، فروعها الشموخ والعظمة وجذورها التاريخ والعراقة والأصالة، حاضرة فى أعمال فنانين عرب كثيرين.

الفاكهة

ترمز الفاكهة إلى الجوهر، إلى الخلود، إلى التألق والتوهج والاكتمال والاستدارة والحلاوة والاشتهاء، ترمز أيضا إلى الممنوع المرغوب، وإلى المقدس الغامض، والحصول على فاكهة المعرفة يترتب عليه السقوط من العالم الأعلى إلى العالم الأدنى، ويظل الإنسان فى سعيه الأرضى يشقى وراء هذه الفاكهة بتجلياتها الأرضية المختلفة، وباحتمالاتها السماوية المحتملة، وأحيانا ما تقدم الفاكهة والزهور فى طقوس دفن الموتى فى بعض الثقافات كنوع من التعويض لهم عما لاقوه فى حياتهم من شقاء ووعد بما قد يجدونه بعد موتهم من هناء. فاكهة الماضى لدى الشاعر العراقى على جعفر العلاق هى الذكريات الجميلة المغادرة، وهى ـ أى الفاكهة ـ حاضرة فى لوحات فنانين عديدين بدلالات ورموز مختلفة.

رمزيات الألــوان

بالإضافة إلى كون اللون خاصية أساسية من خصائص الأشياء، فإنه يمثل أيضا جانبا رمزيا شديد الأهمية فى الثقافات الإنسانية عموما.

كان للون ـ مثلا ـ حضوره القوى فى رؤية الإنسان القديم للعالم، فقد صنف الصينيون القدماء الاتجاهات «شمال ـ جنوب ـ شرق ـ غرب» فى ضوء ألوان مختلفة، نظر سكان التبت القدامى إلى الشمال على أنه أصفر، وإلى الجنوب على

أنه أزرق، وإلى الشرق على أنه أبيض، وإلى الغرب على أنه أحمر.

وقام الاغريق بالربط بين الألوان وبين العناصر الأربعة الأصلية للحياة فى رؤيتهم للعالم «الماء، الهواء، النار، التراب»، وفى ضوئها تحدث أبوقراط عن خصائص أربعة لهذه العناصر هى: الحار والبارد والرطب والجاف. وتحدث أيضا عن أخلاط أو سوائل أربعة موجودة فى الجسم هى: الدم والبلغم والمادة الصفراء والمادة السوداء. ثم جاء جالينوس وأكد أن تفوق أحد هذه السوائل على غيره ينجم عنه مزاج خاص متميز: فالدموى يتسم بالتفاؤل والضحالة الانفعالية، أما البلغمى فهو متبلد الحس بطىء الاستثارة رغم اتصافه بالعناد، والصفراوى أو الغضبى شخص سريع الاندفاع والغضب ميال للسيطرة على الآخرين، أما صاحب المزاج السوداوى أو الكئيب فهو متجه فى أفكاره وانفعالاته إلى الداخل، وهو يحبذ التأمل، لا يميل للصحبة أو الوجود مع الآخرين.

وقد امتدت هذه التصنيفات بعديد من أفكارها الأساسية لدى العديد من علماء النفس المعاصرين المهتمين بأنماط الجسم أو أنماط السلوك من أمثال يونج وكرتشمر وسكدون وأيزنك وكاتل وغيرهم.

وهناك دلالات رمزية مختلفة للألوان فى الديانات المختلفة لا يسمح المقام بذكرها هنا. كل ما نريد أن نؤكد عليه هنا هو أن العقل الإنسانى يميل إلى تفسير اللون فى ضوء علاقته بالألوان الأخرى المحيطة به والمتفاعلة معه، وليست هناك - دائما - خاصية رمزية واحدة ملازمة لكل لون لا تتغير بتغير مواقعه وعلاقاته وكثافته وحضوره أو غيابه.

يقول المنظرون المهتمون بالألوان أن المخ البشرى يفسر الألوان باعتبارها

تشتمل على سبعة ظلال Shades أو سبعة هويات Hues رئيسية هى: الأحمر، الأصفر، الأخضر، الأزرق، الأبيض، الأسود، والبنفسجي ويعتقد علماء النفس أن الألوان تؤثر على الإنسان بشكل مباشر، وعند مستوى ربما كان يقع أدنى أو أسفل مستوى التفكير المنطقى المباشر، عند مستوى يسميه البعض ما قبل الشعور Sub - consciousness وهو مستوى يقع ما بين الشعور واللاشعور أو الوعي واللا وعى أو التفكير الحاضر والتفكير الغائب. فى هذه المنزلة بين المنزلتين، كما يقول بعض العلماء، يحدث تلقينا الخاص للألوان، ويحدث أيضا بدايات الخيال والإبداع. نحن نحتاج للتفسير بالضرورة كى نتعرف على الشكل والتفسير فى كثير من جوانبه منطقى ومحدود ومحدد وقاصر أيضا، بينما نستجيب للون بشكل تلقائى، عفوى، حر، نتجاوب مع أو لا نتجاوب، هنا يكون الحضور الخاص لهذا المستوى الخاص من الوعى أى ما قبل الوعى أمرا ضروريا، ويمكننا أن نستحضر هذا المستوى الخاص من الفهم والتفهم والاستجابة والتفكير من خلال التدريب ومن خلال حرية التفكير ومن خلال الاقتراب أكثر من عوالم الفنون ومن رمزيات الفنون، ومن خلال ترك الفرصة لكل الاحتمالات ولكل الصور أن تتحرك بداخلنا ونتحرك بداخلها، من خلال عدم قهر التفكير أو الخيال من خلال قوالب صارمة حرفية ضيقة وجامدة، ومن خلال التفكير من خلال البدائل، من خلال الصور، من خلال اللعب، ومن خلال مزاج يتلاعب بالأشياء والصور والموضوعات يحركها ويتحرك بداخلها بأقصر حرية ممكنة. نحن لا نتعرف على الألوان، كما يقول بعض العلماء، بل نحن - أكثر - نشعر بها، تشعر بها كما قال المحلل النفسى «شاختل» باعتبارها هادئة أو

مثيرة، متناغمة أو متنافرة، مبهجة أو حزينة، دافئة أو باردة، مثيرة للاضطراب أو باعثة على السكينة، مؤدية إلى التركيز أو مسببة للتشتت.

لا تؤثر الألوان على حالاتنا المزاجية الخاصة أو حالاتنا العقلية الخاصة فقط، بل تؤثر أيضا على حالاتنا الجسمية الخاصة. وقد درس عالم النفس الأمريكى روبرت جيرارد فى رسالته للدكتوراة تأثيرات الألوان على فسيولوجيا الجسم الإنسانى ووجد أن ضغط الدم ومعدل التنفس وسرعة رمش العين وأنماط الموجات الكهربية للمخ وما يماثلها من الاستجابات تتزايد عبر الزمن مع تزايد تعرضها للون الأحمر وتتناقص عبر الزمن مع تزايد تعرضها للون الأزرق. وقد يقول قائل هنا: هذا معروف من زمن بعيد من دراسات علماء آخرين وفنانين سابقين للألوان الساخنة «ومنها الأحمر» والألوان الباردة «ومنها الأزرق»، لكن الجديد هنا كما يمكن أن نرد قائلين هو الإثبات العلمى الدقيق والمضبوط لتلك الحقائق التى عرفها الفنانون منذ زمن طويل باعتبارها ظواهر انطباعية احتمالية ذاتية. بل لقد استخدم الإنسان هذه المعرفة بالخصائص السيكولوجية للألوان منذ زمن بعيد جدا فى علاج بعض الاضطرابات النفسية من خلال جعل الفرد يجلس أو يستحم مثلا فى ظل الضوء الخاص بألوان معينة من أجل تغيير حالته المزاجية إلى الأفضل.

ترتبط الألوان بالأصوات وترتبط بالأطعمة والمذاقات وترتبط بالروائح والملامس، وقد انتبه شعراء أمثال بودلير إلى هذه الخصائص واهتم علماء ونقاد بهذه الظواهر وتحدثوا عن الأصوات التى تستثير الصور والصور التى تستجلب الروائح، وهو ما أطلق عليه ادوار الخراط فى بعض أعماله اسم ذاكرة الأيدى،

وتحدث عنه بودلير حين كتب يعلق على معرض الرسم الذى أقيم فى باريس تحت عنوان صالون «١٨٦٤» قائلا: «لكن حشدا من النغمات البرتقالية والوردية الخافتة كان يتتابع على نحو مباشر أمام الظلال الإيقاعية الزرقاء الكبيرة، وكان فى تتابعه هذا يماثل الصدى الواهن البعيد للضوء. لقد كانت سيمفونية الأمس العظيمة، ذلك التتابع الخاص للألحان، تشكيلة متوالدة لا نهائية، فيها تتابعت الترنيمات باسم اللون. هنا تكون الموسيقى قابلة لأن ترى»، باعتبارها تدفقا من الصور الملونة، وتكون اللوحات إيقاعات موسيقية لاتنتهى وتكون اللغة حشدا من الملامس والاصوات والصور والأطعمة والروائح. هنا «وحدة الحواس» كمدخل لوحدة الفنون وكفاتحة لفيضان الخيال.

فى ضوء كل ما سبق بكل ما يشتمل عليه من احتمالات وتحذيرات نقول إن هناك بعض الدلالات الرمزية للألوان نذكرها فيما يلى ببعض الاختصار مؤكدين أن هذه الدلالات قد تختلف من فنان لآخر، ومن عصر لآخر، ولدى نفس الفنان من حالة لأخرى، وأن اللون ينظر إليه فى ظل علاقته بالألوان الأخرى وأيضا فى ظل دوره فى التكوين الكلى الخاص باللوحة البصرية سواء كانت هذه اللوحة تشكيلية أو سينمائية أو حتى منظرا من المناظر التى تمنحها لنا الطبيعة فى لحظة خاصة من لحظات صفائها معنا أو غضبها علينا.

الأحمر

رمز لشروق الشمس، للميلاد، للدم، للنار، للانفعال الجامح، للجراح، للألم، للغضب، للاستثارة، للكراهية، للقوة الفيزيقية أو الجسمية للانتقام، للإخلاص «للوطن أو الحبيبة مثلا»، والأحمر مع الأبيض قد يعنى الموت، والأحمر مع

الأبيض والأسود قد يعنى درجات مختلفة من المكابدة وحالات متنوعة من الحياة والموت أو التفكير. والأحمر أيضا رمز للحديد، للكحول، للأوكسجين، لعلاج الشلل والإنهاك والتعب.

البرتقالى

رمز النار، الفخر، الطموح، الذاتية، الحب والسعادة، إثارة الجهاز العصبى، التعرض له قد يفيد فى علاج القيء والإسهال.

الأصفر

رمز الشمس، الضوء، الحدس، الهواء، التنوير، العقل، السيطرة.

الأخضر

رمز الأرض، الخصوبة، الماء، الطبيعة، الموت، التعاطف، النمو، الإحساس.

الأزرق

السماء الصافية، التفكير، النهار، البحر، الارتفاع، العمق، الصفاء، الشعور الدينى، الإخلاص، التكريس، البراءة، الحقيقة، القدرة النفسية أو الروحية، الهدوء، التحرر من الصراعات.

البنفسجى

رمز الماء، الحنين، الذاكرة والتذكر، الطاقة الروحية الفائقة، التحرر من الجنون.

الأسود

ر مز الظلمة الأبدية، رمز الغامض والمخبوء والمخيف، الأسود رمز للمستور

والمقنّع والملغز، رمز للموت، واليأس، والدمار والقبر، رمز للحزن والأسى والفساد والتحلل، وهو أيضا رمز للزمن، وللمشقة والعناء، والجانب اللاعقلانى الحيوانى الغامض المجهول من العقل والطبيعة الإنسانية، هو أيضا رمز للفوضى، وقد يرتبط بالسحر الأسود وبعبادة الشياطين فى بعض الثقافات، هو اللون الخاص بكرونوس «إله الزمن الاغريقى»، يرتبط بالهبوط إلى الجحيم وبغياب الضوء بالليل وما يرتبط به من دلالات.

الرمـــادى

رمز للحياد، يرتبط بالاكتئاب والحزن والرماد والموت والندم.

الأرجوانـــى

القوة المقدسة، الحقيقة، العدالة.

الأبيض

رمز غير متمايز غير محدد، لكنه يرتبط أيضا بالاكتمال، والبساطة، والضوء، والشمس والهواء والنقاء، والبراءة والكلية والطهر والسلطة الروحية. وهو لون يرتبط بالحب والحياة لكنه قد يرتبط بالموت أيضا ومن ثم نشاهد الأكفان البيضاء وملابس المرضى البيضاء وما شابه ذلك.

مرة أخرى نؤكد أن اللون الواحد قد تكون له أكثر من دلالة وقد تكون له دلالات رمزية متعارضة ومتناقضة «دلالة الموت، ودلالة الحياة فى نفس الوقت»، فطاقات اللون هائلة غير محدودة، ورمزية الألوان عموما فيها هذه الإشارات الخاصة للتعدد والتنوع، والتجلى والخفاء فى نفس الوقت، هناك مثلا ألوان تؤكد

الضوء أو النور الموجود فى اللوحة، ألوان كالبرتقالى، والأحمر، والأصفر مثلا وهى ألوان نشطة، قوية، ساخنة، دافئة، متقدمة. وهناك أيضا ألوان تمتص الضوء: كالأزرق والبنفسجى، وهى ألوان باردة، سلبية، متراجعة بينما يعمل اللون الأخضر عملا مزدوجا، فهو لون بارد ودافىء فى نفس الوقت، يرمز للحياة ولاحتمالات نهايات الحياة فى نفس الوقت، يمتص الضوء ويؤكده فى نفس الوقت. وبدرجات متنوعة يقوم الأبيض والأسود بهذه الوظائف المزدوجة، فهما يمثلان الإيجابى والسلبى، الحياة والموت فى نفس الوقت. وعندما تستخدم الألوان المضيئة والمعتمة فى نفس الوقت على نحو متعارض فقد يرمز هذا إلى التجسد أو الحقائق الكلية التى تبرز فجأة أو تحضر على نحو مهيمن: الحياة والموت، الخير والشر، الله والشيطان، البداية والنهاية... إلخ.

قام العالم جريفيس بتخليص نتائج دراسات عديدة أجريت على آلاف الأشخاص واتضح منها أن الألوان الساخنة «الأصفر، البرتقالى، الأحمر» هى ألوان إيجابية، عدوانية، مثيرة، تبعث على عدم الاستقرار بالمقارنة مع الألوان الباردة كالأزرق والأخضر والبنفسجى فهى سالبة، منعزلة، متحفظة، مسكّنة وهادئة، وأن نمط تفضيل الناس للألوان عموما هو على النحو التالى: الأحمر، الأزرق، البنفسجى، الأخضر، البرتقالى، الأصفر(٢) وأن الألوان النقية يتم تفضيلها على الظلال والدرجات اللونية الخفيفة وذلك فى النطاقات أو المساحات الصغيرة، أما فى المساحات الكبيرة فيتم تفضيل الظلال والألوان الخفيفة على الألوان النقية.

كذلك أظهرت دراسات أخرى أن الإناث يفضلن الألوان الخفيفة وأنهن أكثر حساسية للألوان مقارنة بالذكور، هؤلاء الذين يفضلون الألوان الأكثر كثافة،

وأيضا أن تفضيلات الإناث تعتمد على اللون أكثر من الشكل، بينما تعتمد تفضيلات الذكور على الشكل أكثر من اللون.

كان بول كلي يقول: «أنا مصور، أنا واللون شيء واحد» ونضيف أن المشكلة هنا تكمن فى كلمة «أنا» فهذه «الأنا» ليست شيئا واحدا ولا مكونا واحدا، لا بالنسبة لـ «بول كلى» نفسه ولا بالنسبة لغيره، سواء كان هذا الغير من الفنانين أو من غير الفنانين وهنا تكمن دون شك الاحتمالات الرمزية اللانهائية والإبداعية للون فى الفن وفى الحياة بشكل عام، ونضيف أيضا مع سيزان «التلوين - هو أن يكون على الرسام تسجيل إحساساته باللون، كل ما عدا ذلك، كل قيم الفضاء والمنظور، يضحى به، يضحى به فى سبيل نظام إحساساته باللون، فحين يملك اللون ثراءه، يملك الشكل تمامه»، وأيضا مع جوجان «فى الرسم، كما فى الموسيقى، يجب على المرء أن يطلب الإيحاء أكثر من الوصف».

رمزية الأحلام

العمل الفنى - عند يونج - أشبه بالحلم، فهو على الرغم من وضوحه البادى، لا يفسر نفسه، وهو ليس غير غامض أبدا، الحلم لا يقول لك أبداً «ينبغى لك»، أو «هذه هى الحقيقة»، بل يعرض صوره، بنفس الطريقة التى تتيح فيها الطبيعة للنبات أن ينمو، ويبقى علينا نحن أن نستخلص نتائجنا منه. إن الأحلام والرموز لدى يونج هى مادة ثرية لدراسة الفن الإنسانى لأنها المادة التى تتجسد فيها الأنماط الأولية للاشعور الجمعى - عنده - فى أبلغ صورها، فيها تظهر الأنماط والصور الأولى للحياة والموت والحب والكراهية، وللخير

والشر، والأحلام بالنسبة ليونج هى تلك التخيلات المفككة المراوغة غير الجديرة بالثقة والمبهجة فى نفس الوقت، والحلم يعبر عن شىء خاص يحاول اللاوعى أن يقوله، وأبعاد الحلم فى الزمان والمكان مختلطة جدا، ولفهمه ينبغى أن نفحص كل جوانبه، وهو رسالة مغلقة ينبغى فتحها من خلال رموزها الخاصة، وصور الأحلام تبدو متعارضة على نحو مضحك أو مخيف، وهى تحتشد فى رأس النائم، وفيها يكون الحس العادى بالزمن مفقوداً، وتكون الصور المنتجة فى الأحلام شديدة الحيوية وهى صور رمزية لا تصرح بالواقع بشكل مباشر، تعبر عن القصد منها بواسطة المجاز، ووظيفة الأحلام عند فرويد حراسة النوم، وهى ترتبط لديه بالماضى والحاضر، أما لدى يونج فوظيفتها إعادة اتزاننا النفسى ولها أيضا قيمة تنبؤية ترتبط بالمستقبل وهى أيضا المخزون الخصب للخيال والإبداع.

كان هربرت ريد يقول: إننى أشك فى أن السريالية كان يمكن أن توجد فى صورتها الراهنة لولا سيجموند فرويد، فهو المؤسس الحقيقى للمدرسة فى رأيه قبل بريتون، ومثلما يجد فرويد مفتاحا لتشابكات الحياة وتعقيداتها فى الأحلام، كذلك يجد الفنان السريالى خير إلهام له فى نفس المنطقة من الوعى، إنه لا يقدم مجرد ترجمة مصورة لأحلامه، بل إن هدفه هو استخدام أية وسيلة تمكنه من النفاذ إلى محتويات اللاشعور المكبوتة، ثم يخرج هذه العناصر الشكلية فى أنماط مألوفة أو غير مألوفة من الفن. لا يسمح المقام باستعراض الأفكار والمناطق المشتركة بين السريالية والتحليل النفسى.(٣)

على كل حال، فإن السريالية تؤكد أهمية هذا الاستكشاف الدائم والحث

المستمر للأحلام والهلاوس، وقد كان بريتون مثلا يعتقد أن المجانين هم إلى حد ما ضحايا لخيالهم وكان يقول أيضا: «إننى أستطيع أن أقضى عمرى كله فاتحا عينى على اتساعهما محدقا فى أسرار الجنون».

اهتم السرياليون بحرية الإنسان وبحرية الخيال والإبدا ع، والتلقائية النفسية وإعادة اللغة إلى الحياة الحقيقية والذهاب بوثبة واحدة إلى أماكن ولادة الأشياء بدلا من البحث عن آثار هذه الأشياء. وهدف الفنان السريالى كما أشار ماكس إرنست ليس هو الاقتراب من اللاشعور ثم رسم محتوياته بطرائق وصفية واقعية، وليس مجرد أخذ عناصر مختلفة من اللاشعور يتم بواسطتها بناء عوالم منفصلة من الوهم، بل هدفه هو تحطيم القيود الجسيمة بين الشعور واللا شعور، بين العالم الباطنى والعالم الخارجى، ثم إبدا ع عالم سريالى متفوق تتقابل فيه الجوانب الواقعية وغير الواقعية، التأمل والفعل، وتسيطر على كل حياة الإنسان، والطريق الملكى للاشعور هو الأحلام وقد كرس فرويد واحداً من أهم كتبه المبكرة وهو «تفسير الأحلام» (عام ١٩٠٠) لهذا الموضوع، وخلاله استكشف علاقات الأحلام بحياة اليقظة وارتباط الأحلام بالذاكرة والجسم والحياة والموت والنسيان والرموز، وقال بإن الآليتين الأساسيتين فى الحلم هما: التكثيف، والتفكيك، فى التكثيف يتم تجميع عدد من الصور فى جملة مفردة واحدة، وفى التفكيك هناك تقطيع وتجزيىء للصورة الواحدة على مناطق عديدة وصور عديدة، فى الحالتين هناك رمزية ما ينبغى استكشافها، فى التكثيف يحدد تركيز للمتباعد وفى التفكيك يحدث إحلال لموضوع محل موضوع آخر، وتتفق هاتان العمليتان مع ما حدده ياكبسون على أنهما عمليتان أساسيتان للغة الإنسانية: الاستعارة «وفيها تكثيف للمعانى معا» والكناية «وفيها إحلال أحد المعانى محل معنى آخر»، وهذا ما جعل «لاكان» يقول: «إن اللاشعور مركب بشكل يماثل اللغة كما أن

نصوص الأحلام هى أيضا نصوص خفية سرية ملغزة رمزية».

لقد صور الفنانون السرياليون ـ كما يقول محسن عطية ـ أمثال دالى وتانجى وإرنست عالم الأحلام، وهم مقتنعون بأننا سنقبل على لوحاتهم على أنها أجزاء جوهرية من الواقع. وفى لوحة دالى «الزرافة المحترقة» توصل فيها الفنان إلى تصوير غرائب لا تندرج تحت وصف أو مذهب محدد، وفى عمله تنحرر القوى المكبوتة داخل اللاوعى البصرى والذهنى من القمع، وتلغى الحدود الفاصلة بين الأضداد من أجل خلق عالم من المفارقات اللامعقولة والغرائبية، ويصبح الرسم من أفعال الدهشة، والإثارة، والسخرية، ففى لوحاته تجتمع العناصر التى تبدو متناقضة، مثل الأرض القاحلة ذات البعد المشهدى الفائق وأعضاء ملفقة لها مظاهر لزجة أو لينة، يثير مرآها الحيرة. ترتبط أحلام الطيران بالطموح والفعل الجنسى وهى تكثر فى أعمال هنرى روسو وشاجال ودالى وغيرهم، وترتبط أحلام أخرى بالطفولة وبأزمنة ماضية أو لاحقة، وكثيرة هى أحلام الحاضر بأمنياته وإحباطاته وانكساراته، وهناك أحلام جميلة وهناك كوابيس مفزعة تختنق فيها الأنفاس وتُشل الحركة، وتحضر الأحلام والكوابيس فى لوحات فنانين مصريين وعرب كثيرين.

(١) انظر ص ٢٢٨ ـ ٢٢٩، عفيف بهنسي، جمالية الفن العربي. وكذلك ص١٤٧، العملية الإبداعية فى فن التصوير، شاكر عبد الحميد.

(٣) ويمكن للقارىء الشغوف بالمعرفة أن يرجع إلى بعض المراجع العربية الخاصة فى هذا الشأن ومنها على سبيل المثال لا الحصر: سمير غريب: السريالية فى مصر، هيئة الكتاب، ١٩٨٦، عصام محفوظ، السريالية وتفاعلاتها العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٧ .

(٢) لكن دراسات أخرى لإيزنك مثلا جاء الأزرق قبل الأحمر، ومن المهم أن نضع هنا جنس وسن وثقافة الشخص فى الاعتبار.

مراجع الدراسة

١ـ كارل جوستاف يونج «علم النفس التحليلي»، ترجمة وتقديم نهاد خياطة، اللاذقية، دار الحوار، ١٩٨٥ .

٢ـ كارل جوستاف يونج، الانسان ورموزه. ترجمة سمير علي، بغداد، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٤ .

٣ـ هربرت ريد، حاضر الفن، ترجمة سمير علي، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .

٤ـ فيليب سيرنج، الرموز فى الفن ـ الأديان ـ الحياة، ترجمة عبد الهادى عباس، دمشق، دار دمشق، ١٩٩٢ .

٥ـ محسن محمد عطية، الفن وعالم الرمز، القاهرة، دار المعارف ١٩٩٣ .

٦ـ شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٨٧ .

٧ـ شاكر عبد الحميد، دراسات نفسية في التذوق الفني، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨٩ .

٨ـ أونيل: بدايات علم النفس الحديث، ترجمة شاكر عبد الحميد، بغداد، دار الشئون الثقافية العامة، ١٩٨٦ .

٩ـ عفيف بهنسي، جماليات الفن العربي، الكويت، عالم المعرفة، ١٩٧٩ .

(10) Cooper, J.C. An Illustrated Encyclopedia of traditional symbols, London, Thames & Hudson, 1987.

(11) Gaitskell, C.D. et al., Children and their Art, New york: Harcaust Press, 1982.

(12) Langer, S., Language and Thought,. 1944, In: L. Bernard (ed.) Toward a liberal education, New york: Wiley, 1972.

(13) Arnheim, R, Art and Visual Perception, Berkeley: University of California press, 1974.

(14) Lawenfeld, V. & Bsittain, L. Creative and Mental Growth, London, Macmillan, 1982.

(15) Runyan, W.M., Why did Van Gogh cut off his ear? In: Cocks, G. & Crasby, T. (eds), Psycho - history,. New Haven: Yale University press, 1987.

سيرة ذاتية .C. V



شاكر عبد الحميد سليمان على

مواليد أسيوط ١٩٥٢ . دكتوراه في «سيكلوجية الإبداع الفنى فى فن التصوير» من قسم علم النفس آداب القاهرة ١٩٨٤ . يشغل منصب عميد معهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون بالقاهرة. حاصل على جائزة شومان للعلماء العرب الشبان بالأردن ١٩٩٠ .

له مؤلفات عدة :

- العملية الإبداعية فى التصوير، عالم المعرفة، ١٩٨٧ .
- الطفولة والإبداع، الكويت، ١٩٨٩ .
- دراسات نفسية فى التذوق الفنى، مكتبة غريب،١٩٨٩ .
- الأدب والجنون، هيئة قصور الثقافة، ١٩٩٣ .

وله ترجمات عدة :

- الأسطورة والمعنى، شتراوس، بغداد، ١٩٨٨ .
- العبقرية والإبداع والقيادة، عالم المعرفة فى ١٩٩٣ .
- الدراسة النفسية للأدب، آفاق الترجمة، ١٩٩٦ .

منتدى سور الأزبكية
WWW.BOOKS4ALL.NET
https://www.facebook.com/books4all.net

صدر من نقوش

1 - الفنان سعيد العدوي: قراءة عصمت داوستاشي. سبتمبر 96.
2- الفنان السيد القماش: قراءة د. صبحي الشاروني. أكتوبر 96.
3- الفنان منير كنعان: قراءة حسين بيكار. نوفمبر 96.
4- الفنان محمود بقشيش: سيرة تشكيلية. ديسمبر 96.
5- الفنان أحمد مرسي: قراءة ادوار الخراط. يناير 97.
6 - المفردات التشكيلية: قراءة د. شاكر عبد الحميد. فبراير 97.

يصدر عن نقوش

الفنان وهيب نصار
الفنان محمود سعيد
الفنان مصطفى مهدى
الفنان مأمون
الفنان منير الشعراني
الفنان جواد سليم
الفنانة عطيات سيد
الرسم الصحفي
الفنان جودة خليفة
الفنان فتحي عفيفي
أقنعة الفيوم

رقم الإيداع 5745 / 97

طبع بالمركز المصرى العربى

مونتاج : خالد فليفل